

الرّواية اليوم

اعداد وتقديم : مالكوم برادبرى

ترجمة : أحمد عمر شاهين



الرّواية اليومُ

الألف كتاب الثانى

الإشراف العام

د. سمير سرحان

رئيس مجلس الإدارة

مدير التحرير

أحمد صليحة

سكرتير التحرير

عزت عبدالعزيز

الإخراج الفنى

علياء أبو شادى

الرواية اليوم

إعداد وتقديم

مالكوم برادبرى

ترجمة

أحمد عمر شاهين



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٦

هذه هى الترجمة العربية الكاملة لكتـــاب :

The Novel Today

Edited By : Malcolm Bradbury

Fontana, Collins, Glasgow **1978**

الفهـــــرس

الموضـــوع	الصفحة
مقـــدمة	٧
فى مواجهة الجدب	٢١
كتابة الرواية الأمريكية	٢٩
الرواية كبحث	٤٣
ملاحظات حول الرواية الأمريكية المعاصرة	٤٨
أدب الاستنزاف	٦٤
الروائى فى مفترق الطرق	٧٧
بيت الرواية	١٠١
ملاحظات حول رواية لم تنته بعد	١٢٣
ألست صغيرا على كتابة مذكراتك	١٣٦
مقدمة المفكرة الذهبيــة	١٥٠
واستنفذت شهرزاد حبكها واستمرت فى الحديث	١٦٤

مقـــدمـــة

« بدأت أكتب الرواية مفترضا أن أعداءها الحقيقيين : الحبكة ، الشخصية ، المكان والزمان ، والموضوع ، وأنه اذا ابتعدت عن هذه الطرق المألوفة في السرد الروائي ، فلن يتبقى سوى الرؤية الكليـة والتركيب الروائي ٠

ولذا ، فان ما يقبع في ثورة اهتمامي ككاتب ، وبالدرجة الأولى هو الترابط اللغوي والنفسي للعمل ٠

جون هوكس **John Hawekes**
(١٩٦٥)



« السرد الروائي — يعني اذن — العودة الى نوع من الخيال أكثر حرفية ، أو أكثر خيالية ، أعني بهذا أن يكون السرد أقل واقعية وأكثر فنية : أكثر تناسقا ، أكثر تحريكا للعواطف ، أكثر اهتماما بالأفـكار والمثاليات ، وأقل اهتماما بالأشياء ٠

روبرت سكولز **Robert Scholes**
١٩٦٧



« ان استخدام كلمات مثل : « مادي أو محسوس » أو « فصول » يشعرني بالفعل أني روائي ، بمعنى أني انسان يخلق تتابعا زمنيا ثابتا بالكلمات ٠

يا لصعوبة ذلك !

وياله من أمر يبعث على النفور !

الفرد انديرش **Alfred Andersch**
(١٩٦٧)



هذه مجموعة دراسات كتبها بعض من أهم النقاد والروائيين المعاصرين ، من أمريكا وأوروبا ، بدوا لى أنهم كتبوها بذهن متفتح ومتعاطف حول الوضع الروائى الآن ، بالاضافة الى بضع مقابلات مع روائيين معاصرين حول وضع الرواية اليوم ٠

وهى دراسات متنوعة ، كما هو متوقع ، من عدد كبير من الروائيين ذوى ميول شتى وأعمار مختلفة وبلدان متنوعة ٠ ولكن اذا نظرنا الى ما قالوه جميعا فاننا نجد أنهم يقدمون جدلا نقديا مهما وآسرا حول ما وصلت اليه الرواية وما ثار حولها فى السنوات الأخيرة ٠ نحن نعيش فى عصر أضحت فيه الرواية ، بشكل لافت للنظر ، أكثر تقلبا وقلقا وتساؤلا حول ذاتها ، مما كانت عليه قبل سنوات قليلة ٠ ولو تفحصنا الرواية المعاصرة ، لوجدنا أن كثيرا من الأسئلة حول طبيعة السرد ومقوماته الأساسية ـ دور الحبكة والقصة وطبيعة الشخصية ، والعلاقة بين الواقعية والخيال أو الأسطورة ـ قد أصبحت فى مقدمة الأشياء المثيرة للانتباه ٠ وفى الواقع ٠ فان الأفكار حول ماهية الرواية أو ما يجب أن تكون عليه ، قد تغيرت بشكل ملحوظ فى السنوات الأخيرة ، بحيث يمكننا القول باطمئنان ، ان تغيرا جماليا وفنيا قد حدث ، وان هناك اشارات تقول ان عهدا جديدا ومتميزا للأسلوب قد بدأ ٠

يحدث هذا ، فى الرواية ، بين حين آخر ، كجزء من عملية استمرار التيار الروائى وتطوره ٠ وهكذا ، فان الجدل الحالى حول الرواية ، برغم قوته ، فانه ليس أصيلا ٠ فمعظم التساؤلات والمقولات المطروقة الآن ، تعود فى الأصل الى نشأة الرواية كشكل فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، حين نمت وتطورت كنوع متميز ومؤسسة اجتماعية محترمة ذات معنى ٠ هذه التساؤلات تتعلق بظواهر محورية نشأت منذ زمن ، بين ميل الرواية ونزعتها الطبيعية نحو الواقعية والتوثيق الاجتماعى وعلاقتها بالأحداث والحركات التاريخية ، وبين ميلها نحو تغير الشكل ، وطبيعة الخيال ، والارتداد لفحص ذاتها الروائية ٠ وقد اشتهرت الرواية ، دائما ، بشيئين :

أولهما ساذج نسبيا ، وهى أنها وسيلة للتعبير عن سرورنا بالقصة وبهجتنا بمعرفة الواقع الاجتماعى بلغة أدبية نتكلمها ونكتبها ، والثانى بكونها ابتكارا لفظيا معقدا ، يظهر فيه غموض السرد وتعقيد التركيب ، وتجربة صنع قواعد للتجربة ، وحيرة خلق احساس بالحقيقة من الزيف ٠

وقد تنافست الشهرتان ، وتعاشرتا معا ، وساعدتا على جعل الرواية

بالشكل المتميز التى هى عليه : شكل منغمس فى التاريخ ، مهتم جداً بالاحتجاج ، مع ميل رئيسى لمساءلة الذات ومراجعتها بين حين وآخر .

وقد كان جانب من هذا المفهوم ، يسود فى فترة ما وينوه به ، بينما يسود الجانب الآخر فى فترة أخرى ، لكن عملية التذبذب هذه أصبحت أكثر حدة فى قرننا الحالى ، ويمكننا أن نحدد فترتين كمفتاحين لهذه العملية فى العصر الحديث : بداية القرن ، ومنذ انتهاء الحرب العالمية الثانية .

وقد كتب هنرى جيمس فى كتابه « مستقبل الرواية ١٨٩٩ » ، يقول : « لقد وصلت الرواية الى وعى ذاتها متأخرة ، ولكنها بذلت كل ما فى جهدها منذ ذلك الحين لتعويض الفرص الضائعة » . ولقد رأى جيمس أن هناك شقا ينمو بين الوظائف الشعبية للرواية وبين وظيفتها الفنية ، وأحس بتغيرات كبيرة ، ستعطى الفرصة للرواية كى تصبح أكثر تمثيلا لذاتها . وقد حدث بالفعل ، فى السنوات التالية وحتى عشرينات هذا القرن اعادة نظر كبيرة للرواية ، أسميناها : الحداثة . وقد كان ذلك ادراكا ، بشكل ما ، للامكانية الشعرية والرمزية للعمل الروائى ، ولكنه كان أيضا نوعا من المأساة . فالروائى الحديث قد فقد شيئا ما من ايمان القرن التاسع عشر بالواقعيـــة ، من التسلسل والتتابع المنطقى للعمـــل الروائى ، من التطور الطبيعى للعلاقة بين الأفراد وبين تقدمهم الاجتماعى والأخلاقى ، وهكذا ، فى عالم أصبحت فيه هذه العلاقات الأساسية وقتية ، فقد اتجهت الرواية لداخلها لتتفحص ليس فقط المنابع الرمزية والأسطورية للخيال الروائى ، ولكن تعقيدات وقلق الوعى الابداعى ، وزاوية الرؤية ووجهة النظر وقواعد تقديم العمل الروائى ، وغاصت عميقا فى فيضان الوعى الفردى والجماعى ، ببنائه المتغير للعلاقات ، وزمنه المتبدل ، كما نظرت الى عالم خارجى أقل صلابة وواقعية ، الى تاريخ فوضوى ، ونظام اجتماعى مضطرب ، ولذا ركزت ونوهت بالعلاقـــات الغـــامضة للحياة الداخلية والخارجية . وبهذا أصبحت متطابقة مع فلسفة جديدة ، وعلم نفس جديد ، واقتناع جديد بتعدد وكثرة وجهات النظر المختلفة التى تصوغ احساسنا بالتجربة وبالواقع .

ان الرواية بهذا المعنى ، تصبح بالنسبة لهنرى جيمس ولكثير من الروائيين ، الشكل الرئيسى الحديث ، كلما اهتمت أكثر بقلق عملية الخلق ، ومشاكل الكتابة الروائية فى عالم كهذا .

وكانت الرواية ما أن تموت حتى تولد من جديد ، وما كانت تحتاجه، كما أكد جيمس ، هو نوعا جديدا من الخيال الشعرى ، وفهما جديدا لطريقة

تنفيذ هذا الخيال روائيا • وقد كان هذا فى البداية ، مشكلة الروائيين وقضيتهم بالدرجة الأكبر ، وقد حاول جيمس أن يقدم الكثير بنفسه فى هذا المجال وذلك فى مقدماته العظيمة لرواياته وفى مقالاته ، ولم يحدث الا بعد الحرب العالمية الثانية أن بدأ النقد يمنح الرواية الأهمية والمركزية التى دعا اليها جيمس • ومنذ ذلك الحين وحتى الآن بدت الرواية فعلا ، وكأنها أصبحت المثل الأدبى الأعلى فى مجال النقد ، مزيحة القصيدة والى مدى أقل المسرحية كنموذج للتجربة الأدبية •

بدا ، فى ذلك الوقت ، ان كثيرا من زخم الحركة الحديثة قد استنفد، فشهدت سنوات ما بعد الحرب احياء الرواية الواقعية والليبرالية، والكتاب الذين ظهروا بعد ١٩٤٥ هم روائيونا المعبرون عنا ، وبالتالى فان تطورهم مرتبط بتطورنا وبتاريخنا المعاصر بدرجة كبيرة • وأبدت الرواية فى هذا التاريخ كل المؤشرات التى تؤكد امكاناتها الواقعية ، واهتمامها الأخلاقى والاجتماعى واحساسها بالحياة كتطور وتقدم الى الأفضل ، ولقد استوعبت دروس كبار الروائيين أمثال ديستويفسكى وتوماس مان وجيمس جويس ومارسيل بروست وروبرت موزيل وكافكا وفوكنر وفرجينيا وولف وغيرهم ، لكنها استوعبت وهضمت وتمثلت ثانية على شكل روايات ذات روح واقعية نسبية ، وظل السؤال المعرفى والفنى غائما لم يجر التأكيد عليه بشكل قوى ، كانت الرواية هى كتاب الحياة وجوهر التجربة•ولكن ما أن بدأت تنتعش الآمال التاريخية والتحررية للخمسينات والستينات حتى بدأ المزاج يتغير ثانية • وبدأ التساؤل المعرفى والشكلى يفرضان نفسيهما على الرواية ، وبدأت طريقة كثير من روائيى بعد الحرب تتغير ، وأصبحت بعض المقومات الأساسية للحداثة ذات معنى مرة ثانية ، خاصة الميل نحو السخرية ، والاصرار على أن الفن تزييف ، والتركيز على الأبعاد السريالية والأسطورية • وتأكدت ثانية قابلية التاريخ للتشويه والتزييف ، وادرك الروائى المشكلة التى تعترضه فى خلق الشخصية القوية الصلبة ، فى عالم تتعرض فيه الانسانية للتهديد ، ويحتاج المرء لمعونة الكثيرين ليقوم بدوره ، كما لاقت فكرة الرواية الواقعية تحديا كبيرا، وقام بعض الكتاب الواعين بذاتهم ، بتطوير الصفة المرجعية للرواية بشكل منظم ، فاستخدموا صيغة الريبورتاج (التحقيق الصحفى) والتوثيق والأسلوب الصحفى ، كما فى الروايات غير الخيالية ، كما قام البعض بالتأكيد على البعد الواحد للشخصية ، وتسطيح الحبكة بتقليد أشكال القص الشعبى ، أو ابتداع القصة الفنية الخالصة ذات المعيار الشكلى (Technetronic) ، أو الاصرار على كتابة نص وهمى مراوغ ، بتوظيف راو مهيمن يؤكد حقيقة قصته ، سواء أكان مختفيا وراء النص ، أم يظهر

بين حين وآخر في تخف واضح كلاعب أو متعهد أو وكيل أعمال ، عارضا الكذبة التي ابتدعها ، والخيال الذي غرضه •

على كل حال ، فان المحور الواقعي للرواية مال الى الاختفاء ، وفقد النص الثابت ثباته ، ودعى القارىء لقراءة الرواية بطرق روائية • ولقد بدأ ظهور هذه التطورات على نطاق العـالم ، وبنفس ايقاعها المشوش ، حتى في انجلترا ، حيث كان التراث الواقعي الليبرالى راسخا بشـكل واضح ، فان عواقب هذا التغير كانت صارخة •

وفي الواقع ، فان المرء يلاحظ في هذه الفترة ، افتتانا متزايدا بفكرة الرواية ، عند الروائيين والنقاد على السواء ، وهذا أحد أسباب زيادة الجدل حولها • ففي النقد ــ كما سبق أن أشرت ــ كانت الرواية قد تخلصت من المفهوم الذي كان سائدا بأنها شكل أدبي حقير ومدع ، وبدأت تلقى اهتماما كبيرا ، فانتشرت الكتابات حول نظرية وتاريخ الرواية ، والسرد الروائي ، وفي الأربعينات والخمسينات من هذا القرن • بدأت الدراسات الجديدة تظهر بالفعل ، فقرأنا كتاب « التراث العظيم » من تأليف F.R. leavis سنة ١٩٤٨ ، وكتاب نشأة الرواية من تأليف Ian Watt سنة ١٩٥٧ ، وتوازى ذلك مع اهتمام الروائيين المعاصرين بالواقعية والمنبع الأخلاقي للخيال • وبعد ظهور دراسة « مارك شورر » Mark Schorer التي جعل عنوانها « التكنيك كاكتشاف » بدأ نقاد كثيرون يتساءلون حول فكرة أن الرواية تتكون أساسا من الحبكة والشخصية والوصف ، وأدركوا أنها تتكون أيضا من البناء والتركيب ، والقالب والشكل • ورأوا أنها ليست نقدا واحتجاجا على الحياة فقط ، بل تصنع الحياة ، وأنها خيال لغوى مشابه لكل الخيالات أو الأخيلة الأخرى التي نبدعها حين التصدى لشرح وتنظيم تجربة ما لنبين الواقع •

وظهرت في الستينات دراسات مهمة من هذا النوع ــ مثل كتاب «بلاغة الرواية» من تأليف Wayne Booth سنة ٦١ ، وكتاب «لغة الرواية» من تأليف David lodge سنة ٦٦ ، وكتاب « طبيعة السرد الروائي » من تأليف : Robert scholes and Robert Kellogg سـنة ١٩٦٧ ــ وتزايدت الدراسات التي تناولت أساليب ورموز السرد ، متخذة من الرواية مثالا لوعي الذات في التجربة ، ولعل أوضح مثال على ذلك كتاب « فرانك كيرمود Frank Kermode « الاحساس بالنهاية » سنة ١٩٦٧ ، وسيجد القارىء المهتم قائمة بهذه الكتب في آخر الكتاب •

وبدأ النقاد يطبقون بشكل متزايد التراث الأدبي للبنيوية والشكلية بالاضافة الى التكنيك الواعي للتحليل الماركسي ، بحيث أصبح الآن جزء

كبير من التنظير ، يرى فى الرواية ظاهرة سردية فرضت نفسها على الحياة الثقافية • وقد أثرت هذه الأفكار على ما يكتبه الروائيون المعاصرون بشكل واضح وان لم يتفاعلوا معها تماما ، فمن المهم أن نتذكر أن واجبات وأهداف النقاد تختلف كثيرا عن أهداف الروائيين • فعمل الناقد هو استكشاف تاريخ هذا الشكل الأدبى ، وطبيعة وجوده الثقافى فى الساحة الأدبية ، واشارات ورموز وارهاصات العملية الابداعية • بينما مهمة الروائى وهدفه ان يكون مواطنا ذا خبرة وتجربة وصاحب أسلوب متميز فى عالم لا يتحقق بالنسبة له الا اذا أصبح كذلك ، وعليه أن يبتكر كتابا عن عالم يراه ولم تتحدد ملامحه بعد ، وهو يفعل ذلك باتباع التقاليد الروائية أحيانا وبما يناقضها أحيانا أخرى ، هو يكرر ما سبق ولكن أيضا يصوغ شكلا جديدا ، وهو يجرب خيارات عدة فى فترة تاريخية وثقافية معينة ، ويظل يحاول ، ليستقطر طريقة جديدة أصيلة ، شخصية ومتميزة •

وهذا هو السبب ـ برغم الجدل المتباين والتوجه نحو القول بأننا نعايش فترة اسلوبية ما ـ فى أننا نجد صعوبة فى تقديم تعريف شبه تاريخى لما يحدث • هناك محاولات كما فى بعض الدراسات التى نقدمها هنا ، كما أن هناك كتابا مثل « وليم جاس » و « روبرت سكول » و « ريموند فيدرمان » زودونا باصطلاحات تصف طبيعة الرواية التجريبية المعاصرة ، مثل اصطلاح « الرواية الشارحة Meta fiction » وهى الرواية التى تستوعب كل المنظور النقدى المعاصر فى العملية الروائية ذاتها ، أو اصطلاح الرواية فوق الواقعية Surfiction وهى الرواية التى تحاول استطلاع امكانات الخيال ، وتتحدى التقاليد التى تحكمها ، وتجدد ايماننا بخيال الانسان وليس برؤيته المشوهة للواقع ، كما تكشف عن لا معقولية الانسان أكثر مما تكشف عن معقوليته •

بينما اقترح نقاد آخرون مثل ليسلى فيدلر وايهاب حسن وغيرهما كيانا اسلوبيا أكبر أطلق عليه « ما بعد الحداثة » Post modernism يأملون من خلاله تحديد أو توصيف الوضع الثقافى المعاصر • وما يقترحه هؤلاء النقاد هو أننا نحتاج اليوم الى مصطلح نقدى جديد وتطبيق نقدى مختلف كى نتجاوب مع الرواية المعاصرة ، لأن الحداثة تتطلب انهيار وتحلل المفردات التراثية للنقد الروائى حتى يمكن فهمها تماما •

وهذه ، فى الواقع ، خطوات مهمة نحو الفهم ، ولكنها تخاطر فى محاولة توثيق واثبات أصالة جزء معين من اتجاه أكبر ، فهناك جدل عالمى واسع ، يضع مهمة الرواية تحت التساؤل ، وهناك ظواهر عديدة تشغل الذهن : مثلا الحالة الأولية للخيال الروائى ، وماهية دور السرد ، ومشاكل

الراوى المختلفة وسلطته المزعومة على النص ، ثم علاقة البنى التخيلية للنص الروائى بالأنواع الأخرى من بنى الكتابة النثرية ، كالكتابة التاريخية ، أو كتابة السير الذاتية ، أو الريبورتاج الصحفى ، والاعترافات ، تساؤلات حول الرواية التى بلا غاية ، أو النص المكتفى بذاته دون الاصرار على معناه ، حول معنى العالم ليس بوصفه مبنيا على السببية ولكن على التجريبية ، حول المحاكاة والمحاكاة التهكمية ، وتشـابك الأسـاليب وطرق القص المختلفة ، حول قوة الحبكة ومن يقوم بها ، حول الاغراء أو الاكراه فى طريقة انهاء عمل ما ، حول تهديد نظام وتصميم العمل أو امكانية تنفيذه ، حول السؤال اذا كانت الرواية تحمل قوة لاستقطار معنى أو أنها ببساطة تقيم منطقا بالمصادفة ، انه ليس نقاشا أحاديا ، بل انه كما فى كثير من الأنظمـــة الأسلوبية ، فان الملمح الأساسى ليس فى النهـــاية هو تفرد الاسلوب ، ولكن فى الطريقة التى تتواصل وتترابط بها عادات الكتابة المختلفة ، المنبثقة من احتياجات ومشاغل مختلفة جـدا ، وسط الكتاب صناع الروايات .

ولذا ، فعند اختيارى لهذه الدراسات ، حاولت أن أوحى لنفسى بأن هناك نقاشا ، حول ما يشبه مرحلة من مراحل تطور الاسلوب ، وأن هذا الجدل جاد جدا ، ويشمل العالم كله ، ويتخذ مظاهر شتى . ان المشهد الجمالى فى الرواية اليوم يتراوح فى مجال واسع ، يمتد من روايـات بورجيس Borges المستغرقة فى حالة من أعمال الخيال والعلاقة بين نظام العقل وبين أنظمة الكون ، الى روايات نابوكوف Nabokov ذات الابتكارات الهائلة من العوالم الخيالية التى برغم بعدها عن الواقعية ، وانفصالها عن لغتها الأصلية ، ورؤيتها من خلال المرايا والوميض ، فانها تحمل لمحـات رائعة من الكشف والبوح الرمزى ، الى روايات صمويل بيكيت Samuel Beckett بلغتها المقتصدة بتقليصه الفلسفى لها على قدر تحديد المعنى فقط . ويتراوح من الأثر البـاقى للشخصيات الكوميدية التى ابتدعها توماس بنشون Thomas Pynchon أو وليم جاديس William Gaddis والغارقة فى مستنقعات كون تكنولوجى ، مصوغة فى حبكات اثر حبكات ، ومع ذلك تجرب مقاييس التحول الداخلى ، الى الانتحاء الغريب للشعور الذى يحل محل الشخصية فى عالم غير مجسد بصفات انسانية عند ألان روب جرييه وناتالى ساروت ، الى شخصيات ايريس ميردوخ Iris Murdoch العارضة غير محددة المعالم ، التى اكتشفت فى رقصات الحب والقوة تعريفا معنيـا للذات ، ويمتد هذا المشهد الجمالى من عوالم ايتالو كالفينو Italo Calvino الخيالية والأسطورية التى ابتدعها من اللعبة التركيبية التى تلعبها مع تاريخ قصة ما ، عبر تحديث جون بارث John Barth فى سرده

الوفير الموروث من طرق السرد القديمة في الأساطير اليونانية وألف ليلة وليلة ، الى الشبذرات النثرية لدونالد بارثلم Donald Barthelm تلك الفتات من القصص التي تدور في عوالمها الناقصة ، مرورا بالمحاكاة الساخرة عند ريموند كونو Raymond Queneau التى حولت الكتابة الى نص يتضاعف الى ما لا نهاية ، والتقليد الراقي لأنجوس ويلسون Angus Wilson وسرده متعدد الأصوات ، ومعارضة جون فاولز John Fowles لواقعية القرن التاسع عشر بممارسة كاتب يعرف أنه صاحب اسلوب معاصر ، لرولان بارت وألان روب جرييه ، ويشتمل هذا المشهد على طريقة وليم بوروز William Burroughs فى الانشاء عن طريق « القص واللزق » ، وعلى الخيالات المكثفة لجون هوكس John Hawkes وعلى صيحة الاعتراف المتفسخة في الروايات الأخيرة لفيليب روث Philip Roth ، حتى يصل الى روايات نورمان ميلر Norman Mailer النفسية التاريخية التي تعرض وعى الانسان المعاصر ٠

ان الرواية المعاصرة عالم رحب ، من مواطنيه البارزين كتاب مثل جنتر جراس ، ماكس فريش ، سول بيلو ، برنارد مالامود ، ريتشارد برونيجان ، روبرت كوفر ، كيرت فونيجت ، موريل سبارك ، دوريس ليسنج ، ب٠ اس٠ جونسون ، كلود سيمون ، ميشيل بوتور ، وفيليب سوليزر وغيرهم كثيرون ٠ ومن الأفضل أن ننظر اليهم نظرة مقارنة حتى يمكن فحص العلاقات بشكل أدق ، ولعل جزءا من المشكلة كما لاحظ جون فلتشر فى كتابه « كلود سيمون والرواية الآن سنة ١٩٧٥ » ، هو أن الجدل الدائر قد حصر في أكثر الكتاب علوا فى الصوت ، بينما العمل الفعلي الصعب هو النظر الى الكتاب المجددين والبحث عن العلاقة ذات المعنى التى تربط بينهم ــ وضرب مثلا لذلك بألن جنسبرج وموريل سبارك ــ نحن نعيش فى عصر فيه الاسلوب أكثر من أن يكون محليا ، حيث الضغوط التاريخية المتشابهة تصنع الشكل الروائى فى بلدان كثيرة ٠ والهدف من الدراسات التى نقدمها هنا هو أن ننظر الى هذه القضية بنظرة عالمية شمولية ، وهناك هدف آخر أيضا ، هو أن نؤكد على شيء غير مدرك بدرجة كافية ، وهو أن الرواية الانجليزية المعاصرة متورطة بشكل أساسى ، ولعبت دورا مهما ومباشرا في هذا التطور الاسلوبى الكبير ٠

★★★

التغيرات الاسلوبية التي حدثت في الرواية المعاصرة ، حدثت ، في الواقع ، في عدد من البلدان المختلفة ، وهذا يعني أنها حدثت ، حتما ، داخل أنواع مختلفة من تراث الخطاب النقدي ، نشأت من تواريخ مفترضة للرواية ، لها أفكار مختلفة ووجهات نظر مختلفة للانسان . وهناك عناصر عامة يمكن تمييزها ، نستطيع أن نستنتج منها صيغة معاصرة لما يحدث في الرواية : أحدها أن كثيرا من الروائيين اليوم لا يستريحون لاتباع الأساليب القديمة التي حققتها الانجازات الروائية في تاريخها السابق ، وسعوا الى اعادة خلق وتجريب أشكال جديدة عبر التساؤل حول الأساسيات . فالقواعد التي قامت عليها الرواية في السابق جاءت من مصدرين أساسيين: الجماليات الواقعية لرواية القرن التاسع عشر التي تؤكد على المرجعية والتعبيرية التاريخية للرواية ، متمثلة في خطاب يعتمد على « الحبكة » و « الشخصية » . والآخر الجماليات الحديثة لرواية أوائل هذا القرن التي تؤكد على المصادر الشكلية والرمزية للعمل الروائي ، متمثلة في اعطاء أهمية كبرى للقالب والشكل والأسطورة في الخلق الروائي . وكثير من الكتاب المعاصرين يعتبرون هذه الجماليات الآن ، قديمة وتاريخية. وفي عالم تتغير فيه العلاقات الانسانية والمعرفية ، ويزداد التقدم العلمي ويشوه التاريخ ، ويعلو الحس الفردي ، ويتوه الهدف الانساني ، فقد حاول الروائيون اعادة تعريف الفعل الروائي وتحديده بطرق مختلفة . احدى العلامات المميزة لهذا التغيير هو الابتعاد عن مرجعية الرواية والاستناد الى الماضي وكذلك الابتعاد عن الشكلية الملحمية الجديدة والشمول التجريبي . وأدى ذلك الى نتيجتين واضحتين ، احداهما ميل الرواية للانسحاب من طريقة الانشاء المرجعي ، وعن الواقعية ، والابتعاد عن التنظيم المخطط للشكل ، وتخطيط وجهات النظر ، وأنساق الوعي المتشابك . والاتجاه نحو تقديم المساحة المعجمية لمفردات النص نفسه : نص من انتاج وعي مؤلفه ، مشروط ومحكوم ليس بالشخصيات أو بأبعاد مخططة مسبقا ، ولا بأنساق من القيم والتعاطف ، ولكن بايقاع الانشاء نفسه بحيث يصبح النص حدثا مكتفيا بذاته . والنتيجة الثانية هي الافتتان بالعملية الروائية كمحاكاة تهكمية للشكل ــ بحيث أصبح شبيها ببنية اللعبة يمكن أن نقوم بها بالابدال والتبديل ــ ورأينا الكاتبة والشخصية والحبكة والقارىء قد أصبحوا جزءا من موضوع الرواية ، وأصبح الخيال الأداة التي من خلالها يمكن اللعب باحتمال وقوع أو حدوث التجربة . سواء أكان أم لم يكن لها معنى ، أو سواء وصفت أم لم توصف بالواقعية .

وبناء على التقليد الروائي المعاصر الذي نتناوله ، يمكننا أن نؤكد على بعض ملامح المشهد الروائي . فالرواية الفرنسية الجديدة ، كما أشار

رولان بارت Roland Barthes تلعب اللغة فيها دورها المعجمي متقدمة على عناصر معينة في النص الروائي ، وعلى وجهات نظر معينة أو أهداف معينة من الوصف ، بحيث تتجاوز هذه العناصر أو وجهات النظر أو الأهداف وظيفتها الواضحة ، مما يتطلب اعادة تعريف مجال الاصطلاح الأدبي ·
والرواية الأمريكية المعاصرة ، وهي أقل احتراما للمصادفة الروائية والتغيرات العارضة ، تميل الى الكوميديا العبثية أكثر من ميلها الى الفلسفة العبثية كما يرى بيلو في دراسته في هذا الكتاب ، فهي - أي الرواية الأمريكية ، تؤكد على الفطرية والقدرة على التخيل كشرط روائي ، وهكذا فان عملية السرد تقدم الينا بشروط مسبقة ، ومع ذلك فهناك تشابه ، في نواح معينة ، بين الرواية الأمريكية المعاصرة ولنقل روايات نابوكوف وجون بارث وجيرسي كوسينسكي Jerzy Kosinski وبين الرواية الفرنسية الجديدة ، كأسبقية بعض وجهات النظر ، أو عملية التراكم النصي كظاهرة تنال الأولوية دون نظام بالضرورة ، ، واذا كان وراءها نظام ما ، فقد يشار اليه · وهناك روائيون آخرون ، في كل من أمريكا (كنورمان ميلر ، وكيرت فونيجت وترومان كابوت) وفي ألمانيا (جنتر جراس وألفرد أنديرش وهاينرش بول) أكدوا على أركان الرواية المرجعية في الأعمال الروائية التي نسميها بالريبورتاج أو الأعمال غير الخيالية ، وقد يبدو هذا كفرع من الواقعية ، لكنه يعتمد على مدى تفاعل الموقف الواقعي أو التاريخي مع عملية الخلق الروائي ، وهكذا يصبح التاريخ أو الواقع ، مرة ثانية ، حادثا طارئا بني بفعل سردي مختار ، كما يتضح بشكل واضح في رواية « فونيجت » المذبح رقم ٥ Slaughter houre 5 · واذا كان ديفيد لودج David Lodge على حق في دراسته التي نقدمها هنا « الروائي في مفترق الطرق » ، فان هناك اليوم طرقا روائية تقود الى اتجاهات مختلفة بعيدة عن الواقعية ، أحدها نحو الخيال والفانتازيا وآخر نحو التوثيق ، ويبدو أن هذه الطرق تلتقي بعد ذلك في نقطة ما ، فروايات التحقيق الصحفي أو الروايات الخيالية أو كئيبة المظهر لغويا ، تشترك جميعا في التطلع بفضول نحو الواقع ، وبافتتان داخلي في طرق الوصول اليه ، ذلك الافتتان الذي يميل للابتعاد عن أو السخرية من التقاليد الروائية القديمة ·

نخرج من كل هذا بأن التطورات الجديدة في الرواية جاءت من مصدرين أساسيين : من فرنسا حيث بدأ الحديث عن رواية جديدة منذ ١٩٥٣ تقريبا ، ومن الولايات المتحدة الأمريكية حيث نمت بوضوح ، في نهاية الخمسينات ، حالة من الافتتان بالتخيل ، تكثفت وازدادت في الستينات ، وساهم في ذلك أيضا بعض التطورات في ألمانيا وايطاليا ، ولكن اعتبرت الرواية الانجليزية اجمالا ، اقليمية ومعزولة تماما عن هذه

الاتجاهات الجديدة التى لم تمسها بقليل أو كثير • وهذه ـ فيما أعتقد ، وجهة نظر تاريخية مضللة • فالتطورات الروائية الجديدة ساهمت فى تشكيلها تطورات سابقة للتقاليد الروائية فى بلدان عديدة • فالرواية الفرنسية الجـديدة تواجدت بعمق ضـمن الاعتقاد القائل بأنها لم تتغير كثيرا منذ فلوبير ، وما التطورات الجديدة التى أكد عليها آلان روب جرييه ، وناتالى سـاروت ، على سـبيل المثـال ، الا نتيجة طبيعية ومنطقية لكاتب تمرس على التراث والتقاليد الروائية لجيمس جويس وفرجينيـا وولف وجرترود شتاين • فى أمريكا فان طريقة كتابة الرواية فى الماضى ، تأثرت بعمق بالتواصل الملحوظ للطبيعية فى الكتابة الأمريكية ، التى حافظت على بقائها بقوة أكبر مما حدث فى الأقطار الأوروبية • عدا روسيا ، وأصبح هذا الموضـوع قضية مطروحة للتسـاؤل فى فترة ما بعد الحرب • وفى انجلترا ، فان الأثر الملحوظ للكتابة الحداثية فى عشرينـات وثلاثينـات القرن ، ساعد فى استعادة الاحياء الليبرالى الروائى فى الخمسينات ، فى فترة بدا فيها أن التجـريبية قد استهلكت نفسها فى مدرسة بلومزبرى العصرية Bloomsbury ، ويبدو الآن من الأهمية أن نؤكد على أن كثيرا من الروائيين الانجليز فى الخمسينات لم يكونوا ضد التجريب ، بل الأكثر من ذلك فان النقاد الذين قرءوا أعمالهم ، اعتبروهم من التجريبيين رغم كل شىء •

ومع ذلك ، فان نوعا ما من الأصولية التى لا يمكن الاعتماد عليها ، بدت تنمو حول شخصية الرواية الانجليزية بعد الحرب • ولذا يتضح معنى ما قاله ريموند فيدرمان فى مجموعة مقالاته المفيدة والمثيرة « الرواية فوق الواقعية ـ الرواية اليوم وغدا سنة ١٩٧٥ » التى يستكشف من خلالها الرواية الجديدة التى تعرض « خيالية الواقع » وتزيل كل الحدود • بين الحقيقى والمتخيل ، بين الوعى واللاوعى ، بين الماضى والحاضر • معتمدا على محور أساسى من الروايات الأمريكية والفرنسية مع الاستشهاد قليلا بالكتابات الألمانية والايطالية دون الرجوع الى الرواية الانجليزية • وهذا يتسـاوق مع ما هو سـائد الآن • ولكننى أعتقـد أنها وجهة نظـر خاطئة ومضللة • فمعظم ما صدر من كتب حول الرواية الانجليزية بعد الحرب الثانية ، كتبها نقاد أمريكيون ، وهى فكرة محزنة أن نرفض رعاية كتابنا المهمين نقديا • وكل هؤلاء النقاد تقريبا : فردريك كارل فى كتابه : دليل القارىء الى الأدب الانجليزى المعاصر سنة ١٩٥٩ وأضاف له وصدرت منه طبعة ثانية سنة ١٩٦٣ ، وجيمس جندن فى كتابه : « الرواية الانجليزية بعد الحرب : علامات ومواقف جديدة » سنة ١٩٦٢ ، وروبين رابينوفتش فى كتابه « رد الفعل ضد التجريب فى الرواية الانجليزية سنة ١٩٦٧ » ، حددوا ماهية الرواية الانجليزية المعاصرة من خلال اختيارهم لبعض المؤلفين

دون البعض الآخر ، ومن خلال نقدهم الواقعي ،متجاهلين قسما كبيرا ومهما من تطور الرواية الانجليزية • وهذا يعكس جزئيا طبيعة الفترة التى كتبت فيها هـذه الكتب • ويعكس أيضـا الرغبـة فى قراءة الرواية الانجليزية كرواية اجتماعية كطريقة لتفسير الثقافة الانجليزية المعاصرة • ومع ذلك فان دراسة أحدث وأكثر حساسية وحذقا لبرنارد برجونزى « حالة الرواية ١٩٧٠ » ساعدت فى تعقيد الصورة ، فهو يقول ان الرواية الانجليزية لم تعد رواية ، وأنها حكايـات مفرحة يمكن التنبؤ بها ، كما أشـار الى أن الروائيين الانجليز قد احتفظوا بالأيديولوجيـة التحررية فترة أطول ، وتجنبوا أقصى درجات التجريب الأدبى ، مع القيام باثارة تجريبية مهمة فى مكان آخر •

هناك بعض العدل فى هذا ، وهناك أيضا بعض التحريف الخطير • لقد كان مزاج النقاد فى الخمسينات أن يجمعوا معا كتابا مختلفين مثل كنجزلى أميس ، وجون وين ، وجون برين ، وديفيد ستورى، وأنجوس ديلسـون ، وايريس ميردوخ ، ويطلقـون عليهم « الشـباب الغاضـب » أو كتاب الواقعية الاشتراكية ، ولكن ذلك كان بعيدا عن الحقيقة ، وأضاع كليا المعنى الحقيقى لمسيرة نجاح عدد منهم •

واذا كنا نلاحظ فى الرواية الانجليزية المعاصرة اصرارا ما على الرواية الليبرالية ، ومحاولة لتثبيت فكرة الشخصية ، واستعادة عنـاصر القص الواقعى •فقد تم ذلك فى سياق مناخ تجريبى قلق ، ونمو لفضول عملى عميق ، وسط بعض من أهم الروائيين حول المقومات الأساسية للرواية الخيالية ، من بين هؤلاء أنجوس ويلسون ، ديفيد ستورى ، ب • اس • جونسون وجون فاولز ، ايريس ميردوخ وموريل سبارك ، كل منهم تساءل وفكر كثيرا عن قيمة الواقعية ، وعلاقة الكاتب بالنص ، وحتمية الحبكة وجوهر الشخصية ، وارهاق ومشقة الشكل ونهايات العمل الأدبى • لقد نالت روايـات أنجوس ويلسون الأولى ، الاعجاب لنظرتها البـانورامية للحياة الانجليزية والمواقف الانجلوسكسونية ، وقد اعتنت هذه الروايات بتعقد نسيج المجتمع ، والنمو الأخلاقى للأفراد ، ومأساة القيم التحررية ، ولكنها أيضاً حارت وتساءلت كثيرا حول مكانة النص ، وطبيعة الخيال الأدبى ، وميل الفن نحو الاحباط والتزييف • وحين طفت هذه المشاغل على السطح بشكل قوى فى رواية « ليست قضية مضحكة » سنة ١٩٦٧ وهى رواية بانورامية حول الحياة الانجليزية من سنة ١٩١٢ ـــ ١٩٥٠ لم تقدم بشكل واقعى ، ولكن من خلال المرايا المشوهة لمعارضة كتاب آخرين والمحاكاة التهكمية لأعمالهم ، وذلك من خلال تقليد الشخصيات، والتساؤل

المتواصل حول جوهر الشخصية الثابت ، ولقد حار كثير من القراء من هذا العمل ، مع أنه منسجم تماما مع تطور أدب مؤلفه ٠ كذلك فان رواية ايريس ميردوخ « تحت الشبكة سنة ١٩٥٤ » قرنت عند طباعتها بطريقة خاطئة حين اعتبرت أحد أعمال الشباب الغاضب ، ولقد كانت ، فى الواقع متأثرة بسارتر وبيكيت وريمـــوند كينـــو ، وهـــم الذين أهدت اليهم العمل ، ولم تكن الرواية تدور حول شاب يشعر بالاغتراب ، ولكنها كانت بحثا فى طبيعة اللغة والفن ، وفي التزييف الذى تقوم به عند تسمية الأشياء ، فى العلاقة بين القارىء والهندسة الروائية ، فى وظيفـــة الحب والصمت ٠ لقد طرحت فى روايتها ، تيمات معقدة جدا فى سيرة الأدب بحيث أصبحت، بقدوم الستينات ، أسطورية أكثر منها واقعية ، ولقـــد اعترف روبرت سكولز بأن ايريس ميردوخ واحدة من صناع الرواية الخيالية الأسطورية المعاصرة ، وأن التساؤلات حول الشكل وواقعية الشخصية ، تلعب دورا مركزيا فى أعمالها ٠

وكثير من الثوابت الواقعيـــة فى الخمســـينات ، بـــدأت ، بقـــدوم الستينات ، تتلاشى من الرواية الانجليزية لأسباب تشبه الى حـــد كبير تلك التى أثرت فى الروائيين فى البلدان الأخرى ٠ وكما سبرت روايات انجوس ويلسون غور وسائل المعارضـــة والمحاكاة التهكمية ، وأصبحت ايريس ميردوخ تساؤلا أسطوريا حول مكانة وصفة الشخصية الروائية ، فان أعمال موريل سبارك الوسطى تحولت الى تحليل مقتصد بارع ، لعلاقة الروائى بوكيله الأدبى ، أو لصراع على مقعد السائق ، أو لكشف وعرض قوة جذب النهايات ، وحق المؤلف أن يختار الحتمى منها ، بينما غاصت روايات ديفيد ستورى فى أعماق نفسية شديدة العمق ، وجرب كل من ب ٠ س ٠ جونسون وجون برجر السرد المشوه والمحرف ، وتفحص جون فاولز ساحرية الابداع وامكانية منح شخصياته الحرية الوجودية ليختاروا حيواتهم فيما وراء خياله المحبوك ٠ وبالتأكيد ، نستطيع أن نميز بوضوح ، فى الرواية الانجليزية ، أكثر من ركام الروايات الفرنسية والأمريكية ، محاولة لاستخلاص انسانية حديثة ، والدفاع عن فكره الشخصية ضد النص الرخو ، ولكن قدرا من الضغوط الحتمية ساعد على تقـــدم ورقى مزاج أو تنظيم تجريبى قوى آخر ٠ يتضـــح كل هذا فى مقـــال ايريس ميردوخ « فى مواجهة الجدب سنة ٦١ » الذى يدافع عن الخلق الأدبى الحـــديث العارض ضد ألاعيب الشـــكل المجـــدبة والعبث المفرط ، ولكن المقـــال يؤكد أيضـــا من موقف ما بعد الوجودية ، بأننا لسنا أحرارا فى اختيارنا ولسنا معزولين فى هذا العالم ، واننا نعيش فى كون هو نفسه عارض وطارىء وبالتالى وحشى ومجهول ، نلتمس النظام فيه من خلال الفهم والحب ، وهو ما يجب أن يعنى به الروائى ، وعلى العموم ، فبرغم التوجه

الواقعي لكثير ممن يكتبون عن الأدب المعاصر في انجلترا ، مما أدى الى جعل الجدل حول الخيال معدودا ، فان تجريبية الرواية الانجليزية قد تأكدت على أيدي الروائيين الانجليز ، وازدادت بشكل ملحوظ في أواخر الستينات وأوائل السبعينات ٠

والمهم ، اذن ، أن هذه التطورات الروائية ، المنظور اليها ضمن سياق شكل روائي يتطور ويتغير بطريقة ذات معنى ، وان كان بطرق ودرجات مختلفة في أقطار متنوعة ، هي الدافع للقيام بجمع هذه المختارات٠

« افترض أن حركة الرواية ينبغي لها دائما أن تكون في اتجاه ما نعيه كواقع » هذا ما قاله أحد الروائيين الأمريكيين الحداثيين ، رونالد سوكينيك Ronald Sukenick ، والذي عنون أحد كتبه ، مستقطرا التناقض المناسب للوضع الروائي « موت الرواية وقصص أخرى سنة ١٩٦٦ » « ان أشكالها مستهلكة ، ولقد استجاب الروائي لتيار التجربة المتدفق ، ساحقا في طريقه كل ما يعوقه ، حتى لو كانت الرواية ذاتها » ٠ والرواية الآن ، بمجالاتها المتغيرة والمحتملة ، من الوهمي الى الواقعي ، من النص الخامد الى النص الذي يكرس ذاته لبنيته وصيغته ، في حالة تخمر مثمر تحت ذلك الزخم ٠

واذا كان تنظير الروائيين ، أولئك الذين في الصف الأمامي ، يبدو أحيانا أكبر وأكثر اثارة من بعض نتاجهم الروائي ، فتلك مخاطرة ٠ لكن يظل التنظير في النهاية حول شكل مركزي لتجربتنا الأدبية ، والعمل التطبيقي يظهر على صفحات الروايات ذاتها حيث يمكننا اختباره والاستمتاع به أو العكس حسب الحالة ٠

مالكولم برادبري

فى مواجهـــة الجــدب

مشهد جدلى

ايريس ميردوخ

الاتهامات التى أرغب فى توجيهها هنا تتعلق بالدرجة الأولى بالنثر وليس بالشعر ، بالرواية بالذات وليس بالدراما ، وهى مختصرة وبسيطة ومجردة وربما تكون محدودة الأفق. ويجب ألا تفسر بأنها تتضمن أية وجهة نظر تتعلق « بوظيفة الكاتب » ، ان وظيفة الكاتب أن يكتب أفضـــل ما يستطيع . هذه الملاحظات تتعلق بخلفية الأدب المعــاصر ، فى البلاد الديمقراطية عامة . وفى دول الرفاهية خاصة ، بمعنى أن هذه الملاحظات لابد أن يهتم بها أى ناقد جاد .

نحن نعيش فى عصر علمى ، غير غيبى ، فقدت فيه العقائد والمبادىء وتعاليم الدين الكثير من قوتها . ولم نشف بعد من حربين عالميتين وتجربة هتلر. ونحن أيضا من ورث عصر التنوير والرومانسية والتقاليد الليبرالية. وهذه هى أسباب أزمتنا ، وملمحها الأساسى ، من وجهة نظرى ، أننـــا عشنا طويلا ونحن نحمل فكرة ضحلة ومهلهلة عن الشخصية الانسانية ، وسأشرح ما أعنيه حالا .

الفلسفة كالصحافة . وكلتاهما دليل ومرآه لعصرها . فلنلق نظرة سريعة على الفلسفة الانجلوسكسونية والفلســفة الفرنسية لنرى ما هى الصـــورة التى نســـتخلصها للشخصـــية الانســانية من هاتين الفلسفتين العقليتين . بالنســـبة للفلســفة الانجلو ســكسونية ، فان المؤثر الأكبر والأعمق عليها كانت فلسفة هيوم Hume وكانت Kant : وليس من الصعب أن نرى فى الادراك الذهنى الشخصى السائد أثر هذين المفكرين الكبيرين . هذا الادراك الذهنى يتكون من ربط السلوك المادى بوجهة نظر درامية تقول بأن الفرد هو ارادة منعزلة . وكل من الاثنين يعضد أحدهما الآخر . فمنذ هيـــوم ، ومرورا ببرتراند راسل وبمساعدة من المنطق الرياضى

والعلم ، اشتققنا فكرة أن الواقع ما هو الا كمية من ذرات مادية فى تحليله الأخير ، وأن أى خطاب ذى معنى لابد أن يرتبط بشكل مباشر أو غير مباشر بفكرة ذلك الواقع الذى نتخيله • وقد صور هذا الموقف بشكل مختصر ورائع فتجنشتين Wittgenstein فى كتابه « مباحث فلسفية » • وقد تغير هذا المعنى قليلا فى الفلسفة المعاصرة ، خاصة فى أعمال جلبرت ريل Gilbert Ryle وأعمال فتجنشتين الأخيرة • فلقد هجر المعنى الذرى الذى قال به هيوم ، لمصلحة نموذج من التحليل الادراكى (وهو جذاب فى مواقف كثيرة) الذى يؤكد على اعتماد المفاهيم البنيوية على اللغة العامة التى تؤطرها • هذا التحليل له نتائج مهمة على فلسفة العقل ، حيث يتولد عن هذا سلوك متغير أو مقيد • وبخطوط عريضة : فان حياتى الداخلية ، بالنسبة لى وللآخرين ، توجد فقط من خلال مطابقتها للمفاهيم العامة ، مفاهيم يمكن اقامتها فقط على قواعد سلوك علنى •

هذا جانب واحد من الصورة ، الجانب الهيومى وما بعد هيوم • من ناحية أخرى فاننا نستنتج من كانت وهوبز وبنتام وجون ستيوارت مل صورة للفرد كارادة عقلية حرة • وبالتغاضى عن الخلفية الغيبية لكانت Kant فان هذا الفرد يظهر كشخص وحيد (حتى بمفهوم كانت الخاص فهو وحيد بمعنى أنه لا يواجه بآخر مختلف بشكل حقيقى) وباضافة بعض التفاؤل النفعى ، فان هذا الشخص الوحيد يبدو قابلا للتعلم بشكل كبير ، وباضافة بعض علم النفس الحديث فانه يبدو قادرا على معرفة ذاته بطرق تتوافق مع العلم والفطرة السليمة ، وهكذا يكون لدينا الرجل الحديث كما يبدو فى كثير من كتابات علم الأخلاق الحديثة ، وأعتقد أنه كما يبدو فى الوعى العام بدرجة كبيرة أيضا •

نقابل ، مثلا ، صورة مهذبة لهذا الانسان فى كتاب ستيوارت هامبشير « الفعل والعقل » ، وهو انسان عقلى وحر تماما وان اختلفت درجات وعيه بذاته ، وهو ملك تصرفاته ومسئول تماما عن أفعاله ، ولا شىء يفوقه فى ذلك ، لغته الأخلاقية هى دليله العملى ، وأداة اختياراته ، والمؤشر لكل ما يفضله ، وحياته الداخلية هى التى تقرر أفعاله واختياراته ومعتقداته ، فالعقيدة فعل تتحدد من خلال طريقة التعبير عنها ، ومناقشاته الأخلاقية مراجع لحقائق تجريبية تشد أزرها أحكامه ، والكلمة الوحيدة التى يحتاج اليها هى « خير أو صواب » ، الكلمة التى تعبر عن حكم ما ، عقلانيته تعبر عن نفسها فى وعيه بالحقائق سواء عن نفسه أو عن العالم ، وفضيلته الأساسية هى الاخلاص •

فاذا اتجهنا الى الفلسفة الفرنسية ، فاننا نرى الصورة ذاتها ، على الأقل فى الجانب الفلسفى الذى جذب خيال العامة ، وأعنى به فلسفة جان

بول سارتر · ومن الطريف ملاحظة كم هى هذه الصورة مشابهة للصورة الكانتية برغم كل ما يدين به سارتر لهيجل · ومرة ثانية يصور الانسان هنا كشخص منعزل تماما ويملك حرية مطلقة ، ولا يوجد واقع متسام ، ولا درجات للحرية · بل هنـاك كتلة من الرغبـات النفسـية والعادات الاجتماعية والأهواء فى ناحية ، والارادة فى الناحية الأخرى · وهناك مسرحيات معينة ، شخصياتها أكثر هيجيلية ، قامت على الروح ، لكن عزلة الارادة استمرت ، ومن ثم الجزع والقلق ، ثم النكهة الخاصة المعادية للبرجوازية فى فلسفة سارتر ، التى جعلتها مقبولة عند كثير من المثقفين : الصورة العادية التقليدية للشخصية ، والفضائل التى تقبع تحت الشك بسوء النيـة ، ومرة ثانية الفضـيلة الوحيدة الحقيقية عند الفرد هى الاخلاص · وأعتقد أنه ليس مصادفة ، بالرغم من النقد الفلسفى أو غيره الذى وجـه الى سارتر ، أن الصورة القوية التى رسمها للانسـان مست خيالنا · ومن المنطقى أن يزعم النقـاد الماركسيون أنه يقدم فى فلسفته جوهر نظرية الحرية الشخصية ·

ويمكن الاشـارة الى أن هنـاك نظريات ظاهراتية أخـرى (دعك من الماركسية) حاولت أن تقوم بما فشل أن يقوم به سارتر ، وأن هنـاك فلاسفة مرموقين قدموا تصورا آخر للانسان · ومع ذلك ، فمن خـلال معرفتى بالمشهد العام فانى أشك فى أن هذه الفلسفات قد قدمت تصورا للانسان مختلفا عما قدمته بشكل أساسى ، أو يستطيع أن ينافسه بقوة التخيل · ويمكن القول ان الفلسفة لا تستطيع أن تقدم مثل هذا الوصف ، وان كنت غير متأكدة من ذلك ، وعلى العموم فليس هذا موضوع اهتمامنا هنا · ولكنى أعبر عن اقتناعى ، أنه فى العالم الليبرالى فان الفلسفة فى الوقت الحاضر ، غير قادرة على أن تقدم لنا صورة كاملة وقوية أخرى عن الانسان · وأعود الآن الى انجلترا والتقاليد الانجلوسكسونية ·

لقد انبثقت دولة الرفاهية ، بدرجة كبيرة ، نتيجة التفكير الاشتراكى والمسعى نحـو الاشتراكية ، وبدا أنها تخوض صراعا معينـا الى نهايته ، وعند تلك النهاية حدث تراخ وتهاون فى الأساسيات · فلو قمنا بمقارنة اللغة التى كتب بها دستور حزب العمال الأصلى فى بدايته ، واللغة التى كتب بها بعد ذلك فسنجد فقرا فى التفكير وفى اللغة التى تبدو نمطية · فدولة الرفاهية هى ثمرة « التجريبية فى السياسة » · قدمت لنا مجموعة من الأهداف المرغوبة بشدة لكنها محدودة ، يمكن فهمها دون اصطلاحات نظرية ، وعند تتبعها ،والسماح لفكرتها أن تسيطر على الجانب الطبيعى النظرى الغالب فى مشهدنا السياسى ، فاننا نفقد نظرياتنا الى حد كبير · ان تصورنا الأساسى مازال صورة باهتة من المعادلة التى قالها ستيوارت مل:

السعادة تساوى الحرية تساوى الشخصية · لابد من تمرد ضد المذهب النفعى ، لكن لأسباب كثيرة لم يقع هذا التمرد · فى سنة ١٩٠٥ رحب مينارد كينز ورفاقه بفلسفة جى · اى · مور التى أعادت الاعتبار الى مفهوم التجربة ، ولفتت الانتباه الى الحياة الداخلية للانسان بعيدا عن آليات العمل، ولكن « تجربة » مور كانت تصورا ضحلا جدا ، فالعصر العلمى ذو الأهداف التجريبية البسيطة يفضل فلسفة أكثر سلوكية ·

ما الذى فقدناه بسبب كل هذا ؟ وما الذى لم نحصل عليه أصلا ؟ لقد عانينا فقدانا عاما للمفاهيم ، وفقدنا مفرداتنا الأخلاقية والسياسية ، ولم نعد نستخدم صورة أصيلة جماهيرية لفضائل الانسان والمجتمع المتعددة ، ولم نعد نرى الانسان فى مواجهة خلفية من القيم ، أو الوقائع التى تتجاوزها · بل نصور الانسان كارادة شجاعة محضة ، محاطة بعالم تجريبى مفهوم وسهل ، واستبدلنا فكرة الحقيقة الثابتة الصلبة ، بفكرة سطحية عن الاخلاص · والذى لم نحصل عليه بالطبع هو نظرية متحررة مقنعة للشخصية ، نظرية الانسان الحر المستقل والمرتبط بعالم غنى ومعقد ، عليه أن يتعلم منه الكثير · لقد قبلنا بالنظرية الليبرالية كما هى ، لتشجيع النـاس على أن يظنوا أنهم أحرار على حساب التنازل عن ماضيهم الانسانى ·

ولم نحل أبدا مشاكل الشخصية الانسانية كما طرحها عصر التنوير، ووسط المفاهيم المختلفة التى بين أيدينا ، ضاع منا السؤال الحقيقى ، والآن ، وبطريقة غريبة ، فان موقفنا مشابه لموقف القرن الثامن عشر · ونعتمد ، بتفاؤل عقلى ، على النتائج المفيدة للتعليم أو بالأحرى التكنولوجيا ، وربطنـا ذلك بمفهوم رومانسى عن الوضع الانسانى ، وصورة سـلبية ومنعزلة للانسان ، وهو تصور اكتسب منذ هتلر شدة وكثافة مفيدة ·

كان القرن الثامن عشر عصر القصص العقلية المجازية والحكايات الأخلاقية · وكان القرن التاسع عشر ــ بشكل عام ــ عصر الرواية الكبير ، وازدهرت الرواية بدمجها الفعال فكرة الفرد بفكرة الطبقة · ولأن القرن التاسع عشر كان فعـالا ومهما · ولأن ــ ولنسـتخدم معنى ماركسيا ــ النموذج والفرد يمكن رؤيتهما مندمجين معا ، فان حل المشكلة التى أثارها القرن الثامن عشر يمكن أن يؤجل ، وظل الحل مؤجلا حتى الآن · والآن حيث ان بنية المجتمع أقل حيوية واثارة مما كانت عليه فى القرن التاسع عشر ، وحيث ان اقتصاد الرفاهية أزاح نمطا معينا من التفكير ، وحيث ان قيم العلم لها الكلمة الأخيرة فى الفعل والاقتداء ، فاننا نواجه فى وضع

مظلم ومضطرب مأزقا رافقنا ، ضمنا ، منذ عصر التنوير ، أو منذ بداية العالم الجديد المتحرر مهما كان الوقت الذى بدأ فيه ·

واذا نظرنا الى أدب القرن التاسع عشر · مقارنا بأدب القرن العشرين، فاننا نلاحظ تناقضات معينة ذات دلالة · أقول ذلك من وجهة نظر القرن الثامن عشر ، عصر القصص العقلية المجازية والحكايات الأخلاقية ، العصر الذى كانت فيه فكرة الطبيعة البشرية متكاملة وفريدة ·

رواية القرن التاسع عشر (أستخدم هذه الاصطلاحات بجرأة وعمومية لكن هناك استثناءات بالطبع) لم تكن مهتمة بالوضع الانسانى ، كانت متهمة بأفراد مختلفين وحقيقيين يتصارعون فى المجتمع · ورواية القرن العشرين عادة ، اما رواية شفافة Crystalline أو رواية صحفية يمعنى اما أنها رواية قصيرة شبه مجازية تصور الوضع الانسانى ولا تحتوى على شخصيات بالمعنى المفهوم للشخصيات فى القرن التاسع عشر ، أو رواية كبيرة بلا شكل · شبه وثائقية ، النسل المنحل والمتفسخ لرواية القرن التاسع عشر · تتحدث من خلال شخصيات تقليدية باهتة عن قصة أو حكاية عادية مفعمة بالحقائق الاستقرائية · وليست لهذين النوعين من الأدب علاقة بالمشكلة التى سبق أن ذكرتها ·

ويمكننى القول على الفور ، انه اذا كان نثرنا الروائى شفافا أو صحفيا ، فان الرواية الشفافة هى الأفضل ، وهى النوع الذى يفضل الكتاب الجادون ابداعه · ويمكننا أن نرجع المثل الأعلى للجدب الذى نشارك به للحركة الرمزية ، ولكتاب مثل تى · اى · هيلم ، وت · اس · اليوت وبول فاليرى وفتجنشتين · هذا الجدب (الصغر ، الوضوح ، الذاتية المتضمنة) هو لعنة الرومانسية ، رومانسية فى صيغة متأخرة · ان الرمز النقى ، الصافى ، المحتوى على الذات ، القدوة الذى طالب كانت Kant خليفة الليبرالية والرومانسية ، أن يكون الفن عليه هو الماثل للفرد الوحيد المنطوى على ذاته · هو ما خلفته الرومانسية من اهتمام بالشئون الدنيوية، حين فقدت العناصر الانسانية والثورية المضطربة قوتها · ان اغراء الفن ، الاغراء الذى يستسلم له كل عمل فنى عدا الأعمال العظيمة ، هو أن يسلى ويواسى ، ان الكاتب المعاصر الخائف من التكنولوجيا : والبعيد عن الفلسفة فى انجلترا ، والمزكى بنظريات درامية بسيطة فى فرنسا ، يحاول تسليتنا بالأساطير أو القصص ·

اجمالا ، فان حقيقته هى الاخلاص ، وخياله هو الوهم ، وهم يتعامل اما مع أحلام يقظة بلا شكل (القصة الصحفية) ، أو مع خرافات صغيرة

أو لعب وبلورات ، وكل بطريقته ينتج نوعا من الحلم ـ الضرورة ، لا يتعلق بالواقع ، حيث الوهم لا يكون خيالا ٠

فالمكان الصحيح للرمز ، بالمعنى الرمزى الحقيقى ، هو الشعر ، وحتى هنا يمكنه أن يلعب دورا مزدوجا أو ملتبسا، حيث يكمن فى الرمزية شىء عدائى تجاه الكلمات التى تبنى منها القصائد ٠ وبالتأكيد فان غزو مساحات أخرى غير شعرية ، التى يمكن تسميتها اختصارا « بالنماذج الرمزية » ساعدت على انحدار النثر ، فأضحت الفصاحة موضة قديمة ، حتى الاسلوب ـ عدا المعنى الصارم لهذا المصطلح ـ أصبح موضة قديمة ٠

ان ت٠ اس٠ اليوت وجان بول سارتر على تباينهما الكبير كمفكرين ، حاولا تبخيس النثر وانكار أية وظيفة خيالية ٠ فالشعر هو ابداع علم اللغة ، والنثر ما هو الا شارح وعارض ، انه فى الأساس تعليمى، وثائقى ، ومعلوماتى ، فالنثر نموذج للوضـــوح ، وهو أفضل ما يمكن أن يكتب بالكلمات ، والكاتب ذو الاسلوب الحديث والتأثير الكبير هو همنجواى ، ومن الصعب تقريبا ، أن نتخيل الآن أحدا يكتب مثل لاندور Landor ، ومعظم الروايات الانجليزية الحديثة ليست مكتوبة روائيا ، ويشعر المرء انها يمكن أن تنزلق الى وســط آخر غير الرواية دون أن تفقد الكثير ، واحتاج الأمر الى أجنبى كنابوكوف Nabokov أو ايرلندى كبيكيت Beckett لينعش لغة النثر ويحولها الى أداة للخيال بشكله الصحيح ٠

ان تولستوى الذى قال ان الفن تعبير عن التصور الدينى للعصر ، كان أقرب الى الحقيقة من كانت Kant الذى رأى فى الفن خيالا يلهو فى دروب الفهم ٠ ولقد تراخت العلاقة بين الفن والحياة الأخلاقية لأننا نفقد احساسنا بالشكل والتركيب فى العالم الأخلاقى نفسه ٠ فان علم اللغة ، والسلوك الوجودى ، وفلســفتنا الرومانســية قد قلصت مفرداتنـــا ، وسطحت وأفقرت رؤيتنا للحياة الداخلية ٠ ومن الطبيعى ألا يهتم المجتمع الليبرالى الديمقراطى بتقنيات التحسن ، وينكر أن تكون الفضيلة نوعا من المعرفة ، ويؤكد على اختيار الانسان على حساب الرؤية ، وتضعف دولة الرفاهية الحوافز والبواعث فى سبيل تحقيق قواعد المجتمع الديمقراطى الليبرالى ، ولأسباب سياسية شجعنا على التفكير لأنفسنا كأننا أحرار تماما ومسئولون ، نعرف ما نحتاج معرفته من أجل الأهداف المهمة للحياة ٠ ولكن هنا أحـد الأشياء التى قال عنهـا هيوم انها قد تكون حقيقية فى السياسة ٠ لكنها زائفة فى الواقع ٠ لكن أهى حقيقية فعلا فى السياسة ؟ نحن نحتاج ليبرالية غير رومانسية تتجاوز الكانتية (نسبة لكانت) وبتصور مختلف عن الحرية ٠

وتقنية أن تصبح حرا ، أكثر صعوبة مما تخيل جون ستيوارت مل ، نحن نحتاج الى مفاهيم أكثر مما زودنا به فلاسفتنا ، نحتاج أن يساعدنا أحد ما في أن نفكر في مصطلحات لدرجات الحرية ، وأن نصور ، بمعنى غير غيبى ، غير استبدادى ، وغير دينى ، تجاوز الواقع والسمو عليه ٠ فالايمان العقلى الساذج مع الافتراض بأننا جميعا عقلانيون وأحرار ٠ يولد نقصا خطيرا فى فضولنا نحو معرفة العالم الحقيقى ، ويعجزنا على تقدير الصعوبات التى تعترضـنا لمعرفته ٠ نحن نحتاج الى العودة عن التصور المتمركز حول الذات والمتمثل فى الاخلاص ، الى التصور المركزى الآخر المتمثل فى الحقيقة ٠ نحن لسنا مختارين أحرارا معزولين ، أسياد كل ما نفعله ، ولكننا مخلوقات واهمة غارقة فى واقع تغرى طبيعته دائما لأن تشوه بالوهم ، وتصورنا المعاصر عن الحرية يشـجع السهولة والبساطة التى تشبه الحلم ، بينما ما نحتاجه هو احساس متجدد بصعوبة وتعقيد الحياة الأخلاقية وعدم شفافية الناس ــ نحتاج الى مفاهيم أكثر لمصطلحات قصور مادة وجودنا ، ومن خلال اثراء وتعميق هذه المفاهيم يأخذ التقدم الأخـلاقى والأدبى مجراه ٠ ولقد قال سـيمون فيـل **Cimone Weil** ان الابداعية والأخلاقية مسألة انتباه واهتمام لا مسألة ارادة ، ونحن نحتاج مفردات جديدة للانتباه والاهتمام ٠

ومن هنا يكون الأدب مهما ، خاصة اذا اهتم ببعض أعمال انجزتها الفلسفة فى البداية ٠ ومن خلال الأدب نسـتطيع عادة اكتشاف معنى لازدحام حياتنا ٠ ويمكن للأدب أن يقوينا فى مواجهة التسلية والوهم ، ويساعدنا على الشفاء من علل الرومانسية ٠ واذا كان للأدب دور ، فانه بالتأكيد هذا الدور ٠ أما اذا كان الأمر قضية تقويم وصلاح ، فعلى النثر أن يستعيد مجده السابق ، وتعود له فصاحته وخطابه السابق ٠ ويمكننى هنا ربط البلاغة بمحاولة قول الحقيقة ٠ وأفكر هنا بأعمال ألبير كامو ، فكل أعماله مكتوبة جيدا ، عدا العمل الأخير ، فهو أقل اثارة ونجاحا من العملين السابقين ، ويبدو لى أنه محاولة أكثر جدية لتخطى الحقيقة ، وذلك يصور ما أعنيه بالبلاغة أو الفصاحة ٠

ومن المدهش أن الأدب الحديث ، المعنى كثيرا بالعنف ، يحتوي على صور قليلة مقنعة للشر ٠ وعجزنا عن تخيل الشر هو نتيجـة لتصورنا الدرامى المتفائل والساذج عن أنفسنا التى نكتب عنها ، والصعوبة التى تواجهنا حول الشـكل الروائى ، والصور من التشبيه والاسـتعارة ٠ ــ وميلنا لابداع أعمال شفافة أو صحفية ــ هى أحد أعراض وضعنا الأدبى الحالى ٠ الشكل الروائى نفسه يمكن أن يشكل اغراء فى حد ذاته ، حيث يجعل من العمل الأدبى أسـطورة صغيرة تتضمن الذات ، وفردا مكتفيا

بذاته في الواقع · نحتاج الى أن نبعد اهتمامنا عن ضرورة ذلك الحلم المستحيل للرومانسية ، بعيدا عن الرمز المجدب ، الفرد المفتعل ، والكل المزيف ، وتشفى نحو الانسان الصلب الحقيقي ، ونرى في ذلك الأصفان الجوهري الأساسي الصلب غير المحدد ، قيمة تفوق كل معتقدات الليبرالية الأساسية ·

ومن هنا ، يمكن للمرء أن ينتقد خواء فكرة الليبرالية عن الحرية ، فمهما تحدث المرء بالمصطلحات عن استعادة الوحدة الضائعة ، فانه على خلاف دائم مع الماركسية ، فالواقع ليس كلا معطى ، وان فهم هذا مع احترام المصادفة وغير المتوقع ، يعتبر أساسيا للخيال في مواجهة الوهم · وان احساسنا بالشكل الذي هو أحد أركان رغبتنا للتسلية والمواساة ، يمكن أن يكون خطرا على احساسنا بالواقع كخلفية خصبة منحسرة ·

وفي مواجهة تسليات الشكل ، والعمل الشفاف النقي ، والأسطورة الوهمية المبسطة · يجب أن نثير القوة المدمرة لفكرة الشخصية الطبيعية غير المؤطرة في موضة معينة ·

الناس الواقعيون مدمرون للأسطورة ، والشيء الطارئ أو محتمل الوقوع مدمر للوهم ويفتح الطريق للخيال · فكر في الكتاب الروس سادة الطارئ ، وبالطبع فان الكثير من الشيء الطارئ والعارض في الرواية قد يحول الفن الى صحافة ، ولكن حيث ان الواقع غير كامل ، فعلى الأدب ألا يخاف كثيرا من عدم الكمال · وعلى الأدب أن يقدم دائما صراعا بين الناس في الواقع والناس في الرواية الخيالية ، والمطلوب الآن مفهوم أكثر قوة وتعقيدا من السابق · لقد عرينا أنفسنا من المفاهيم في الأخلاق والسياسة ، والأدب ، في معالجته لأمراضه الخاصة ، يمكن أن يمدنا بمفردات جديدة للتجربة ، وبصورة أصدق للحرية · بهذا ، وحين نجدد احساسنا بالمسافة ، يمكن أن نذكر أنفسنا أن الفن أيضا يعيش في منطقة يبدو فيها كل الجهد الانساني فاشلا ، ربما شكسبير وحده استطاع أن يخلق على المستوى الأعلى ناسا وصورا ، وحتى هاملت تبدو في المرتبة الثانية اذا قورنت بالملك لير · والفن العظيم فقط هو الذي ينعش بلا عزاء ، ويهزم محاولاتنا حين نستخدمه كسحر على حد تعبير الشاعر أودن W. H. Auden.

كتـابة الـرواية الأمريكيـة

فيليب روث

منذ عدة سنوات ، حين كنت أعيش في شيكاغو ، صدمت المدينة وأصابتها الحيرة بسبب وفاة فتاتين في العشرينات من العمر ، وحسب ما أعلم فقد ظل الرأي العام مرتبكا فترة طويلة ، بالنسبة للصـدمة ، فشيكاغو هي شيكاغو ، ومصائب الاسبوع تتلاشى في مصائب الاسبوع الذي يليه ، لكن الضحايا في هذه الحالة كانتا شقيقتين ، خرجتـا ذات مساء في ديسمبر لتشـاهدا فيلما لألفيس بريسـلى للمرة السادسة أو السابعة ، كما عرفنـا ، ولم تعودا الى البيت أبدا • ومرت عشرة أيام ، ثم خمسة عشر يوما فعشرون يوما ، خرج خلالها كل شارع في المدينة الحزينة ، وكل زقاق ، ليبحث عن الفتاتين باتى وبابز جريمز • قالت احدى صديقاتهما انها شاهدتهما في السينما ، وقالت مجموعة من الأولاد انهم شاهدوا الفتاتين تركبان عربة بويك سوداء بعد انتهاء عرض الفيلم ، بينما قالت مجمـوعة أخرى ان العـربة كانت شيفروليه خضراء ، وهـكذا وهـكذا •• حتى ذاب الثلج يوما ، واكتشفت جثتا الفتاتين عاريتين في فندق على جانب الطريق قرب غابة تقع غرب شيكاغو ، قال المحقق انه لا يعرف سبب الوفاة ، ثم تولت الصحافة الأمر • ونشرت احـدى الصحف رسما للفتاتين على صفحتها الأخيرة بحجم كبير وألوان أربعة ، وبكت والدة الفتاتين بين ذراعى محررة في صحيفة محلية ، وضعت آلتها الكاتبة في الشرفة الأمامية لمنزل الفتاتين ، وبدأت تكتب عنهما عمودا يوميا ، وقالت فيما قالته ان الفتاتين كانتا طيبتين ، مجتهدتين وعاديتين ، وتذهبان الى الكنيسة بانتظام •• الخ ، وفي المسـاء ، كان المرء يرى على شاشـة التليفزيون مقابلات مع زملاء في المدرسة وأصدقاء للفتاتين ، تبدو فيها الفتيـات الصغيرات وهن ينظرن حولهن كأنهن على وشك الانفجـار في الضحك ، بينما يجلس الفتيان متصلبين بستراتهم الجلدية « آه أعرف بابز •• كانت فتاة طيبة » « آه •• كانت محبوبة عند الجميع » •• واستمر الحال هكذا •• حتى حدث اعتراف • فقد اعترف متشرد يقيم في حى حقير في المدينة حيث يتجمع العاطلون والسكارى ، وهو شخص فاشل عمل كغاسل أطباق وقاطع طريق في الخامسة والثلاثين من العمر يدعى « بنى بدويل » ، بأنه قتل الفتاتين بعد أن عاشرهما مع زميل له في عدة

فنادق حقيرة . حين سمعت الأم هذه الأخبار ، قالت للمحررة ان الرجل يكذب ، وأن ابنتيهـا ــ وهى تصر على ذلك ــ قد قتلتا فى الليلة التى التى ذهبتا فيها الى السينما ، وظل المحقق يدافع عن الفتاتين ــ بتأثير من الصحافة ــ ويقول بأنه لم يظهر عليهما ما يشير الى ممارسات جنسية ، كان كل شخص فى شيكاغو يشترى أربع صحف يوميا ، بينما ألقى المتشرد فى السجن ، بعد ما زود البوليس بتاريخ مغامراته مع الفتـاتين ساعة بساعة . وبحث رجال الصحافة عن راهبتين كانتا تدرسان للفتـاتين فى المدرسة ، وحاصروهما بالأسئلة ، حتى أوضحت احداهن الأمر كله ، وقالت ان الفتاتين ليستا متميزتين ولم تكن لديهما أية هوايات » . وفى الوقت ذاته ، بحث بعض الأشخاص عن والدة المتشرد ، ورتب لقـاء بين المرأة العجوز ووالدة الفتاتين المذبوحتين . وأخذت صـــورتيهما معا ، سيدتان أمريكيتان بدينتان منهكتان من العمل ، مرتبكتان تماما ، ولكنهما تجلسان باستقامة من أجل التصوير ، اعتذرت أم المتشرد عن ابنها قائلة : « لم أفكر يوما بأن يفعل أحد أبنائى مثل هذا العمل » . بعد اسبوعين أو ثلاثة أفرج عن ابنها بكفالة ، وقد خرج يرتدى حلة جديدة ويتباهى بأن عـدة محامين قد دافعوا عنه ، وقد أخرج من السـجن يركب عربة كاديلاك قرنفلية الى فندق خارج المدينة ، ليعقد مؤتمرا صحفيا يقول فيه محاموه : « انه ضحية قسوة الشرطة ، وانه ليس بقاتل ، ربما يكون منحلا، لكن حتى هذه فقد اعتزم أن يغيرها وسيصبح نجارا فى جيش الخلاص » . وعرض عليه أن يغنى (فهو يعزف على الجيتار) فى ملهى ليلى فى شيكاغو مقابل ٢٠٠٠ دولار فى الاسبوع وربما عشرة آلاف دولار فلست أذكر ، كل ما أذكره أن هناك سؤالا يقفز الى عقل المشاهد أو القارىء هل كل ذلك نوع من العلاقات العامة ؟ أو الدعاية ، لكن بالطبع لا .. فهناك فتاتان قد قتلتا ، وهناك أغنية تنتشر بين الناس للمتشرد الصعلوك ، وأعلنت احدى الصحف عن مسابقة أسبوعية موضوعها « كيف تظن أن الأختين جريمز قد قتلتا ؟ » ورصدت جائزة لأحسن حل يراه الحكام ، وبدأت النقود تتدفق ، مئات التبرعات بدأت تصل للسيدة جريمز والدة الفتاتين من كل أنحاء الولاية ، لماذا هذه التبرعات ؟ ومن الذى يقدمها ؟ معظمهم مجهولون فقط هناك الدولارات ، مئات ، آلاف الدولارات ، وظلت صحيفة « سن تايمز » تزودنا باجمالى المبالغ التى تم التبرع بها ، عشرة آلاف ، خمسة عشر ألفا ، الخ وبدأت السيدة جريمز فى اعادة اعمار بيتها، وتقدم لها شخص يدعى شفارتز أوشولتز ــ لا أذكر بالضبط ــ وقدم لها مطبخا كاملا جديدا ، والتفتت السيدة جريمز والسعادة تغمرها الى ابنتها الباقية على قيد الحياة ، لتقول لها : « تخيلى وأنا فى هذا المطبخ » ، وأخيرا اشترت المرأة ببغاوين ــ أو ربما أهداهما لها السيد شولتز ــ وسمت أحدهما بابز والثانى باتى على اسم ابنتيها ، بينما كان المتشرد ــ الذى

أشك أنه يعرف كيف يدق مسمارا بشكل سليم ـ قد سلم الى ولاية فلوريدا بتهمة اغتصاب فتاة في الثانية عشرة من عمرها · بعد ذلك بقليل غادرت شيكاغو وكل ما أعلمه عن الموضوع أن السيدة جريمز قد فقدت ابنتيها وكسبت مغسلة أطباق وطائرين صغيرين ·

ما هى الحكمة من هذه الحكاية ؟ ببساطة ان الروائى الأمريكى فى الثلث الأخير من القرن العشرين ، قد غلب عليه أمره ، فى محاولة للفهم والوصف ، ثم ابداع عمل معقول يعبر عن الواقع الأمريكى ، انه واقع يمرض ويذهل ويغيظ ، ويشكل نوعا من الحيرة لخيال المرء الضئيل · فالواقع الفعلى يتغلب دوما على موهبة الكاتب ، والحضارة الأمريكية تقذف كل يوم تقريبا بشخصيات يحسدها عليها أى روائى ، من مثلا يمكن أن يبتدع شخصيات مثل شارلز فان دورين أو روى كوهين أوْ ديفيد شاين أو شيرمان آدمز أوبرنارد جولدفن أو حتى ادوايت ايزنهاور ؟

منذ فترة استمعت معظم البلاد الى أحد مرشحى الرئاسة الأمريكية يقول شيئا معناه « اذا أحسستم بأن السناتور كيندى على حق فانى أعتقد مخلصا أنكم يجب أن تصوتوا له ، واذا شعرتم أنى على حق ، فبتواضع فانى أعتقد باخلاص أنه يجب عليكم أن تصوتوا لى ، والآن أنا أشعر من وجهة نظر شخصية مؤكدة أنى على حق » وهكذا ·

ومع أن الأمر لم يبد كذلك لجموع الناخبين ، بل ومن السهل أن نسخر قليلا من السيد نيكسون صاحب ذلك القول ، لكن ليس ذلك هو الهدف الذى كلفت نفسى بسببه ايراد بعض ما قاله ، واذا عجب المرء فى البداية ، فانه يصاب بعد ذلك بدهشة تامة · لو كان ذلك ابداعا أدبيا ساخرا ربما بدا مقنعا ، لكن أن أشاهد ذلك على شاشة التليفزيون ، يقوله شخص حقيقى كحقيقة سياسية ، فانه عقلى يرفض استيعابه · كذلك ما تثيره بداخلى المناقشات التليفزيونية ، من ضمن ما تثيره ، الحسد المهنى ، كل آليات الماكياج،ووقت المواجهة بين المرشحين،هل ينظر نيكسون الى كينيدى وهو يرد عليه أو ينظر بعيدا ·· كل هذا الاخراج بدا لى خياليا وسحريا ومدهشا حتى اننى بدأت أتمنى لو أنى أنا الذى أبدعت كل ذلك ، لكن آنذاك لا يحتاج المرء أن يكون روائيا ، لأن شخصا ما ابتدع ذلك فعلا وأنه حقيقى وموجود بيننا ·

والصحف اليومية ، تملؤنا بالغريب والمروع والممرض والباعث على اليأس أيضا « هل هذا ممكن ؟ هل يحدث هذا ؟ » · الفضائح والجنون ،

البلادة والورع ، الأكاذيب والضوضاء ٠٠ لقد كتب بنيامين ديموت منذ فترة في مجلة « كومينترى Commentary » يقول : « الشك العميق الموجود في عصرنا هو أن الأحداث والأفراد ليسوا واقعيين ٠ وأن تلك القوة التى تغير مجرى العصر ، حياتي وحياتك ، هي في الواقع في اللامكان ٠ وهناك على ما يبدو نوع من الانحدار العالمى نحو اللاواقعية » ٠

ليلة أول أمس — لاعطاء مثال حميد على الانحدار نحو اللاواقعية — فتحت زوجتى المذياع ٠ فسمعت المذيع يعلن عن سلسلة من الجوائز المالية النقدية لأفضل ثلاث تمثيليـات تليفزيونيـة مدة كل منها خمس دقائق كتبها الأطفال ٠ انه من الصعب في هذه اللحظات أن تجد طريقك الى المطبـخ ، بعد أيام قليلة قال النـاقد ادموند ويلسون بعد قراءته لمجلة « لايف life » : « انه لا ينتمى الى البلد الذى تتحدث عنه المجلة ٠ وانه لا يعيش فى هذا البلد » ٠ وقد فهمت ما يعنيه تماما ٠

أن يشعر روائى بأنه لا يعيش حقيقة في بلده الذى تقدمه له مجلة « لايف » أو ما يراه ويخبره حين يخرج من بيته ، ليبـدو عائقـا خطيرا يشغله ٠ لأنه لمن سيكتب موضـــوعه ؟ وما هى الأرضية التى سيعمل عليها ؟ قد يظن المرء أن الروايات التاريخية بسخرية معاصرة ، ستكون لها الحصة الكبرى فى الاصدارات الروائية ، أو لا شيء ٠ لا كتب ٠ لكن مع ذلك يجد المرء اسبوعيا تقريبا وسط الكتب الأكثر رواجا ، رواية تدور أحداثها فى نيويورك أو واشنطن أو ماماروتيك ، تتحرك شخصياتها وسط عالم من غسالات الأطباق وأجهزة التليفزيون ووكالات الاعلانات وتحقيقات مجلس الشيوخ ، ويبدو كل ذلك وكأن الكتاب يصدرون روايات عن عالمنا المعاصر ، روايات مثل « الرجل ذو البدلة الصوفية الرمادية » لكاش ماكول ، أو « معسكر العدو » أو « التضحية والقبول » لمارجورى مورنتج ستار وهكذا ، ولكن الجدير بالملاحظة أن كل هــذه الكتب ليست جيدة ، ليس بسبب أن الكتاب ليسوا بالكفاءة فى تصوير رعب المشهد بحيث لا يناسبنى ٠ بل على العكس ٠ فهم مهتمون تماما بالعالم حولهم ، ومع ذلك فهم لا يتخيلون مدى الفساد والفظاظة والسوقية والخيانة فى الحياة الأمريكية العـامة ، بعمق أكثر كالذى يتخيلونه فى الشـخصية الأمريكية ذاتها أى فى الحياة الأمريكية الخاصة ٠ فكل القضايا عندهم لها حل ، ويرون أن الرعب أو الرهبة لا تصدمهم كما يصدمهم بعض الجدل الموضوعى ٠ وكلمة « جدلى » هى كلمة عادية فى لغة النقد الأدبى كما هى فى لغة منتجى برامج التليفزيون ٠

وانه لشيء مزعج ، أن نرى كثيرا ، فى الروايات الأكثر رواجا ، أن البطل يتوصل فى النهاية الى معرفة نفسه وما يريد ، وتجد فى مسرحية

على مسارح برودواى ، شخصا ما يقول : « لماذا لا يحب كل منكما الآخر ؟ » ويضرب البطل على جبهته قائلا : « يا الهى ! لماذا لم أفكر بذلك من قبل ! » وقبل أن يقع فعل الحب يكون كل شيء قد انهـار : الحقيقة ، ومحاكاة القصة للواقع ، والاهتمام . ذلك مثل « شاطيء دوفر » تنتهى بالنسبة لماتيو ارنولد ولنا بسعادة ، لأن الشاعر يقف فى النافذة مع امرأة تفهمه ! اذا كان البحث الأدبى فى عصرنا سيكون فقط ملكا لأمثال هؤلاء الكتاب أو لأولاد برودواى أصحاب عبارة « الحب يهزم كل شيء » فسيكون ذلك من سوء الحظ مثلما نسلم أمور الجنس الى الاباحيين فقط .

لكن العصر لم يسلم أموره ، بعد ، كليا ، الى أصـــحاب العقول والمواهب الضئيلة ، هناك نورمان ميلر Norman Mailer وهو مثل مثير لكاتب يتحدى به عصرنا هذا القرف الكبير ، وهو يتعامل معه روائيا بما يعادل تعامله معه فى نقاط أخرى . لقد أصبح ممثلا فى دراما العصر الثقافية ، التى تتمثل صعوبتها فى انها لا تتيح للمرء فرصة أن يكون كاتبا ، فلكى تتحدى مثلا ، سلطات الدفاع المدنى وتجاربها النرية ، فعليك أن تضيع فرصـــة الكتابة صـــباحا ، وتخرج لتقف احتجاجا أمام مبنى البلدية ، واذا كنت محظوظا وقذفوا بك فى السجن . فستضيع ليلة خارج البيت وصباح اليوم التالى أيضـــا . ولكى تتحدى « مايك والاس » أو عدوانه اللاأخلاقى ، فعليك أن تكون أولا ضيفا فى برنامجه ، وهكذا تضيع عليك ليلة، وقد تقضى أسبوعين تكره نفسك لأنك ذهبت ، وأسبوعين آخرين لكتابة مقال تشرح فيه سبب ذهابك وكيف كان الأمر .

تقول شخصية فى رواية « وليم ستايرون » الجديدة : « انه عصر السذج ، وما لم نحترس فسيجروننا الى الهاوية » .. وجرنا الى الهاوية قد يأخذ أشكالا عدة . لدينا مثلا كتاب « نورمان ميلر » المسمى « اعلانات من أجل نفسى » وهو فى معظمه تسجيل لماذا فعل بعض الأشياء ؟ وكيف فعلها ؟ ومن أجل من فعلها : أصبحت حياته بديلا لرواياته . كتاب يغيظ ، منغمس بالذات ، عادى يشبه معظم الاعلانات التى نعانى منها ، لكن لو أخذناه ككل ، فهو مؤثر بدرجة كبيرة فى بوحه البائس ، وتبدو عظمة الرجل فى أنه ترك القيام بهجوم خيالى على التجربة الأمريكية ، ليصبح بطلا لنوع من الانتقام الشعبى . ومع ذلك فان ما يفعله البطل يوما ما قد يكون سببا فى أن يصبح ضحية له فى اليوم التالى . ومن كتب مرة « اعلانات عن نفسى » أرى أنه لا يمكنه أن يكتب مثله ثانية . ومن المحتمل أن « ميلر » يجد نفسه الآن فى موقف لا يحسد عليه ، اما أن يقدم واما أن يحجم ، من يدرى ، ربما هو أراد أن يكون فى هذا المرقف . شعورى هو أن العصر يكون صعبا على كاتب الرواية حين يكتب

مقالات الى جريدته بدل أن يكتب تلك الموضوعات المعقدة والموحة الى نفسه التى نسميها قصصا .

ولا أقصد بذلك أن أكون متكلفا فى حكمى ، أو متواضعا أو كريما ، فمهما تشكك المرء بطريقة ميلر ودوافعه ، فانه يتعاطف مع الدافع الذى يقوده ليصبح ناقدا أو محررا أو عالما للاجتماع أو صحفيا أو حتى عمدة لنيويورك ، لأن ما هو صعب بالفعل فى عصرنا هو الكتابة عن هذه الأشياء كروائى و قصـــاص جاد . فالكثير قد تم انجازه ، وعلى أيدى الكتاب أنفسهم ، فى ضوء الحقيقة التى تقول ان الكاتب الروائى الأمريكى ليس له احترام ولا منزلة أو مكانة ولا جمهور ، وأنا أشير هنا إلى خسارة أكثر اهمية للعمل نفسه ، خسارة أو فقدان الموضوع ، أو بمعنى آخر الانسحاب التطوعى للروائى من الاهتمام ببعض الظواهر الاجتماعية والســـياسية الكبرى فى عصرنا .

بالطبع ، هناك كتاب حاولوا التصدى لهذه الظواهر وجها لوجه ، ولقد قرأت كتبا وقصصا كثيرة فى السنوات القليلة الماضية فيها شخصية أو أكثر تتحدث عن « القنبلة الذرية » ، ويتركنى الحديث عــادة أقل اقتناعا ، وفى بعض الحالات يتعاطف مع الغبار الذرى المتساقط . ان الأمر يشبه الشـــخصيات فى الروايات التى تدور حول الجامعة ، حين يتحدثون فى حوارات طويلة عن طبيعة الجيل الذى ينتمون اليه ، لكن ماذا بعد ؟ ما الذى يمكن أن يفعله الكاتب بهذا الواقع الموجود ؟ هل الامكانية الوحيدة أن تكون جريجورى كورسو وتحك أنفك بالموضوع فقط ؟ موقف جيل الغضب من الكتاب ــ اذا كان لهذه الجملة معنى ــ ليس مرفوضا كليا ، فكل شىء نكتة ، حسب رأيهم ، لكن ذلك لا يقيم مسافة بينهم وبين عدوهم اللدود ، فكلاهما وجهان لعملية واحدة ، لأن أمريكا النكتة ليست الا أمريكا نفسها واقفة على رأسها ؟!

ربما أبالغ فى طريقة استجابة الكاتب لمأزقنا الثقافى ، وعدم قدرته أو استعداده لأن يتعامل معه بشكل روائى ، ويبدو لى أن هناك القليل فى النهاية لنبرهن به بشكل مؤكد حول نفسية كتاب الأمة ، خارج كتبهم نفسها ، وفى هذه الحالة ، لسوء الحظ ، فان حجم الدليل ليس فى الكتب التى صدرت بالفعل ، ولكن فى تلك الكتب التى تركت دون اكمال ، أو لم يعتبرها أصحابها تستحق محاولة الاكمال . ومع ذلك فهناك اشارات أدبية معينة تؤيد فكرة أن الواقع الاجتماعى لم يعد موضوعا مناسبا أو قابلا للمعالجة الروائية كما كان من قبل .

لأبدأ هنا بكلمات عن كاتب العصر ، على الأقل بسبب صيته ، فان استجابة طلبة الجامعة لرواية ج٠ د٠ سالنجر تشير الى أنه أكثر من أى كاتب آخر مواجهة للعصر ، فهو لم يدر ظهره لعصره بل استطاع أن يضع اصـــبعه على الصراع ذى المعنى الذى يدور اليوم بين الذات والثقافة ، فروايته « صياد فى حقل الجودار » The Catcher in the Rye وقصصه الأخرى التى تتعلق بعائلة « جلاس Glass » من المؤكد أن أحداثها تقع فى العصر الحالى ، لكن ماذا عن الذات ؟ ماذا عن البطل ؟

والسؤال ذو أهمية خاصة هنا ، فعند سالنجر أصبحت شخصية الكاتب أخيرا على خط واحد مباشر مع رؤية القارىء ، أكثر من أى كاتب آخر من معاصريه ٠ ونشأت علاقة بين موقف الراوى فى كتـاباته وبين الروائى نفسه ٠

لكن ماذا عن أبطال روايات سالنجر ؟ ان هولدن كولفيلد بطل رواية « صياد فى حقل الجودار » ينتهى أمره فى مصحة مكلفة ، وسيمور جلاس ينتحر فى آخر الأمر ، لكن قبل ذلك كان قرة عين أخيه ، ولم كان كذلك ؟ لأنه تعلم أن يعيش فى هذا العـــالم ، ولكن كيف ؟ بألا يعيش فيه ٠ عن طريـق تقبيل باطن أقـــدام الفتيات والقـــاء الحجـــارة على رأس محبوبته ، واضـــح أنه قديس ، ولكن بمـــا أن الجنون غير مرغوب عند معظمنا ، والرهبنة غير واردة ، فانه لم يجب على كيفية الحياة فى هذا العالم الا اذا كانت الاجابة اننا لا نستطيع ، والنصيحة الوحيدة التى نحصل عليها من سالنجر هى أن نكون سعداء ونحن فى طريقنا الى صفيحة الزبالة ٠ بالطبع ، فان سالنجر ليس مضطرا أن يقدم نصائح من أى نوع للقراء أو الكتاب ، ومع ذلك فانى أشعر أكثر وأكثر بمزيد من الفضول حول هذا الكاتب الحزين ، وكيف أبدع شخصية « بدى جلاس » الذى تدبر أمره وعاش حياته وسط أذرع الجنون ٠

تكمن فى أعمال سالنجر فكرة أن الصوفية طريق ممكن للخلاص ، على الأقل ، بعض من شخصياته تستجيب جيدا لايمان دينى عاطفى مكثف ، ولأن قراءاتى فى فلسفة الزن الهندية ضئيلة ، فان ما فهمته من سالنجر أنه كلما تعمقنا أكثر فى هذا العالم ، استطعنا أن نبتعد عنه أكثر ٠ لأنك اذا تأملت حبة البطاطس مدة طويلة جدا ، فانها تفقد كونها حبة بطاطس بالمعنى العادى ، ولكن لسوء الحظ فان علينا ان نتعامل مع هذا العـــالم بالمعنى العادى من يوم ليوم ٠ ويبدو لى فى معـــالجات سالنجر لشخصياته فى قصصه ورواياته أن هناك ازدراء للحياة كما نعيشها فى عالمنا الحالى ، وأن هذا المكان والزمان قد صورا وكأنهما لا يساويان شيئا

عند هذه القلة الثمينة من النـاس الذين وجدوا فيه فقط كي يصيبهم الجنون أو تدمر شخصياتهم ·

وهناك ازدراء لعالمنا ــ وان كان بشكل مختلف ــ يحدث فى أعمال واحد من أكثر كتابنا موهبة : برنارد مالامود · حتى وهو يكتب روايته « الطبيعى » حول لعبة « البيسبول » ، فهى ليست اللعبة التى تلعب فى الملاعب الأمريكية ، ولكنها مباراة متوحشة حمقاء · يترك فيهـا اللاعبون الكرة ليتصارعوا صراعا وحشيا ، وبرغم أن رواية الطبيعى ليست أنجح أعمال مالامود ، لكنها تقدمنا لعالمه الذى هو نسخة طبق الأصـــل من عالمنا · هناك أشياء فى الواقع تدعى لاعبى البيسبول ، وهناك أشياء واقعية تدعى باليهود ، وهناك تشابه فى الأهداف النهائية · فاليهود فى مجموعة « البرميل السحرى » أو فى رواية المســاعد ليســوا هم يهــود نيويورك أو شيكاغو · انهم يهود من ابتكار مالامود · استعارات لأنواع مختلفة من البشر لتدلل على وعود واحتمالات معينة ، وأنا أميل لتصديق ذلك ، خاصة حين أقرأ مقولة ترجع الى مالامود تقول : «كل الرجال يهود » ، ونحن ندرك فى الواقع ان ذلك ليس صحيحا ، فحتى اليهود لا نستطيع أن نتأكد اذا كانوا يهودا أم لا ، لكن مالامود كروائى ، لم يبـد اهتماما خاصا بفساد وقلق ومأزق اليهودى الأمريكى المعاصر ، ذلك الذى تعتبره ممثلا للعصر ، ويعيش فى كآبة دائما ، ومكانه اللامكان ، فى مجتمع ليس موسرا ، وسط أزمة ليست ثقافية ·

أنا أقول ، ولا أستطيع قول ذلك بالنسبة لمالامود ــ انه ازدرى الحياة ومصاعبها ، وما يجعله انسانيا ، وما يجعله حنونا هو اهتمامه العميق ، ما أود أن أشير اليه أنه لم يجد ــ أو لم يجد بعد ، المشــهد المعاصر ، أو الستارة الصحيحة المقنعة التى يعرض عليها رواياته عن وجع القلب والقسوة والمعاناة والانبعاث الجديد ·

ولا يمكن لمالامود أو سالنجر أن يتحدثا نيابة عن كل كتاب أمريكا ، وبالتالى فان استجابتهما للعالم من حولهما ــ ما اختارا أن يؤكدا عليه أو يتجاهلاه ــ تهمنى لأنهما روائيان من أفضل الروائيين ·

بالطبع هناك الكثير من الكتاب القادرين أيضا ، الذين لا يسافرون على الشرق نفسها ، وحتى وسط هؤلاء الآخرين أتساءل لماذا لا يمكن مشاهدة استجابة للعصر حتى أقل درامية من الروابط الاجتماعية عند سالنجر ومالامود ·

دعنا ننتقل الى قضية أسلوب النثر · لماذا كل هذه الضجة المثارة فجأة من الجميع حــول الأســلوب ؟ أولئك الذين يقرءون سول بيلو ،

وهربرت جولد ، وآرثر جرانيت ، وتوماس برجسر ، وجريس بيلى يدركون ما أشير اليه • لقد كتب « هارفى سوادوس » فى مجلة « هدسون ريفيو » منذ فترة قريبة قائلا انه رأى تطور ونمو نثر عصبى بليغ يناسب تماما مقتضيات عصر يبدو للوهلة الأولى مرعبا وساخرا ، وذلك على يد كتاب من سكان المدن ، معظمهم من اليهود ، تخصصوا فى كتابة نوع من النثر الشعرى الذى يعتمد فى تأثيره على كيفية صياغته أو كيفية وجوده على الصفحة المطبوعة أكثر من اعتماده على الموضوع الذى يعبر عنه •• وهذه مخاطرة فى عملية الكتابة ، وربما فى هذه المخاطرة تكمن امكانية التفسير » • وأنا أود هنا أن أقارن بين فقرتين قصيرتين وصفيتين ، احداهما من رواية سول بيلو « مغامرات أوجى مارش » والأخرى من رواية هربرت جولد الجديدة « اذن كن جسورا » على أمل أن نستفيد من الاختلافات التى نكتشفها •

وكما أشار العديد من القراء ، فان لغة « أوجى مارش » تضفر التعقيد الأدبى مع المحادثة السهلة ، وتربط المصطلحات الأكاديمية مع تعبيرات الشوارع (بعض الشوارع) ، أسلوبها خاص ومتميز ، حيوى وأحيانا قد يكون متفككا ، وهو على العموم يخدم عبقرية سول بيلو ، خذ مثلا وصفه للجدة لاوش :

« بمبسم السيجارة فى فمها الأدرد الأسمر الصغير ، حيث تصدر أوامرها ومكرها وسوء نيتها ، كان لديها أفضل الأفكار عما تريده ، كانت مجعدة كحقيبة ورقية قديمة ، مستبدة ، سفسطائية ، ناشفة الرأس ، كصقر بلشفى عجوز ، قدماها الصغيرتان المربوطتان بشريط رمادى ، ثابتتان على مسند الحذاء والكرسى الطويل اللذين صنعهما سيمون فى فصل التدريب اليدوى ، والكلب وينى ذو الصوف القذر الذى ملأت رائحته العفنة الشقة يقعد على الكنبة بجانبها • واذا كان الظرف والسخط لا يتفقان بالضرورة • فذلك ما لم أتعلمه من المرأة العجوز » •

وكذلك فان لغة هربرت جولد لغة خاصة وحيوية بشكل واضح ، ويلاحظ المرء فى الفترة التالية من رواية « اذن كن جسورا » أن الكاتب يبدأ أيضا ، بادراك التشابه الجسمانى بين الشخصية التى يصفها وبين شىء كريه ، ومن هنا ، كما فى فقرة بيلو السابقة ، يحاول من خلال الجسد اكتشاف طبيعة النفس • الشخصية الموصوفة هنا تدعى « تشك هاستنجز » :

« هو يشبه المومياء من بعض النواحى • الجلد الأصفر الذابل ، اليدان والرأس على الجسم المنهك كبيرة الحجم • محجر العينين الغائر

بالفكر فيما وراء النيل ، ولكن تفاحة آدم النحيفة واصبعه التى يحركها مهتما بالأمر ، جعلاه أشبه بالسابح فى بحر الجحيم ، كلب يجدف متجها الى الآثار القبطية المنسية ، لا كتلميذ مثقف فى مدرسة عليا يخجل من الفتيات الصغيرات ذوات العيون المستديرة » . أولا النحو هنا محير . « محجر العينين الغائر بالفكر فيما وراء النيل » ، هل الفكر هو الذى فيما وراء النيل ، أو أنه خاص بمحجر العينين ؟ ثم ماذا تعنى فيما وراء النيل على كل حال ؟ هذا التعقيد النحوى لا نجده فى وصف سول بيلو الساخر ، انه يصف العجوز بالمستبدة والمتزمتة والسفسطائيـة كصقر عجوز بلشفى ــ وصف خيـالى بالتأكيد ، خشن لكنــه دقيق وغـير استعراضى . ومن الثانى نرى أن « تفاحة آدم النحيفة واصبعه الممتدة جعلاه أشبه بكلب يجدف فى اتجاه الآثار القبطية المنسية .. الخ » هل اللغة هنا فى خدمة السرد أو التردى الأدبى فى خدمة الأنا ؟

فى مراجعة حديثه لرواية « اذن فلتكن جسورا » استشهد الناقد جرانفل هيجز بالفقرة نفسها التى اخترتها لمدح أسلوب هربرت جولد ، فيقول : « هذا وصف على درجة عالية من الجودة والمهم أن جولد يواصله ويستمر فيه على طول الرواية » .

التلاعب اللفظى الجنسى فى الرواية ليس مقصودا بحد ذاته ومع ذلك فهو يذكرنا بأن الاستعراضية والحب ليسا شيئا واحدا . مو لدينا هنا ليس قوة الاحتمال والحيوية والصبر ، ولكن الواقعية تجلس فى المقعد الخلفى للشخصية ، وليست الشخصية المتخيلة ، ولكن الكاتب الذى يقوم بالتخيل . فوصف بيلو صادر عن قوة قبضة الكاتب على شخصيته ، ولكن عند جولد يبدو لى أن هناك شيئا آخر .. فهو موجود فى نصه كأنه يقول لك .. انظر الى .. أنا أكتب .

وجهة نظرى هنا أن هذا النثر العصبى العضلى الذى يتحدث عنه « سوادوس » ربما له صلة بالعلاقة غير الودية بين الكاتب وثقافة عصره . يرى « سوادوس » أن النثر يناسب العصر وأنا أتساءل وأرى انه لا يناسبه على الأقل جزئيا ، لأنه يرفضه . ان الكاتب يقذف أمام أعيننا ــ بأسلوبه المتميز ــ بكل مميزات الشخصية وعيوبها ، وبالطبع فان غموض الشخصية قد لا يكون الا اهتمام الكاتب الأساسى ، وبالتأكيد حين يكشف النثر البليغ عن شخصية ما وبيئتها المثيرة للعواطف ، ــ كما فى رواية أوجى مارش ــ يمكن أن يكون ذا تأثير رائع ، وفى أسوأ الحالات كشكل من أشكال الاستمناء الذاتى الأدبى Literary Onanism ، فانه يستبعد الامكانات الخيالية ، وقد يبدو كعرض لفقدان الكاتب علاقته بالمجتمع ، أو بما هو

خارج نفسه فى الموضوع الذى يكتب عنه • ويمكن فهم الأسلوب الحيوى النشط بطرق أخرى أيضا • وانه ليس من المدهش أن كل الروائيين الذين أشـــار اليهم « سوادوس » من اليهود ، فحين يشعر الكاتب أنه لا تربطه علاقة وثيقة بلورد شسترفيلد يبدأ فى الادراك بأنه ليس مضطرا بالفعل أن يكتب بطريقة ذلك الأسلوبى العتيق المتميز ، وأنه من الأفضل أن يكتب بأسلوب مرن عصرى ، ثم هناك مسألة اللغة المنطوقة التى يسمعها هؤلاء الكتاب على لسان رجال الدولة • وفى المدارس ، والمنازل والكنائس والمعابد • ويمكننى أن أؤكد بأنه حين يكون الأسلوب ليس محاولة لبلبلة القارىء ، ولكن لدمج الايقاع والفروق الدقيقة ولغة المهاجرين فى النثر الأدبى الأمريكى ، فقد تكون النتيجة لغة رقيقة دقيقة خصبة ومؤثرة ، ممزوجة بنوع من السحر والسخرية ، كما فى كتاب جريس بيلى « مزعجات الانسان الصغيرة » •

ولكن هناك نقطة أخرى مهمة ، سواء أكان الروائى هو سول بيلو أم هربرت جولد أم جريس بيلى ، نقطة تتعلق بهذا الأسلوب المرن : انه يعبر فى النهاية عن السعادة • فاذا كان عالمنا غير حقيقى ومتفسخ كمـا أشعر أنه يغدو يوما بعد يوم ، واذا كان المرء يشعر بأنه يفقد مقـاومته تدريجيا فى مواجهة هذا العالم الزائف ، واذا كانت النهاية الحتمية هى الدمار ، اذا لم يكن للحياة كلها فللكثير مما هو ثمين ومتحضر فيها ، اذن لماذا بالله عليكم يشعر الكتاب بالسعادة ؟ لماذا لا يودع كل أبطال الروايات الخيالية فى مصحات كما حدث لهولدن كولفيلد ؟ أو ينتحرون كسيمور جلاس ؟ لماذا معظم هؤلاء الأبطال ينتهون بالتأكيد على ايجابية الحياة ؟ الجو معبأ بكثافة لتأكيد الايجابية ، وسنحصـــــل بلا شك على حصتنا السنوية من مجلة لايف فى عرضها ودعوتها لهذه الروايات الايجابية ، وفى الواقع أن كتبا كثيرة تصدر لكتاب جادين تنتهى بشكل احتفالى ، ولا يقتصر مسرحها على نغمة أو أسلوب الرواية بل على أخلاقياتها أيضا • ففى رواية « المتفائل » وهى رواية أخرى لجولد فان بطلها بعد أن أخذ نصيبه يصرخ فى آخر سطر من الرواية « أكثر أكثر أكثر » ، فى رواية كيرتز هارناك « صـــنعة يد قديمة » تنتهى بالبطل وهو مملوء بالطرب والنشوة والأمل ، ويقول بصوت عال « آمنت بالله » • وفى رواية سول بيلو « هندرسون ملك الأمطار » خصصت كلها للاحتفال بانبعاث قلب ودم وصحة البطل من جديد • ومع أن الرواية لها أهمية خاصة ، الا أننى أعتقد ان انبعاث البطل فيها يحدث فى عالم خيالى تماما ، ان المكان ليس افريقيـــا الصـــاخبة التى نقـرأ عنهـــا فى الصحف ، وتدور حولهـــا المناقشات فى الأمم المتحدة ، فلا يوجد هنا شىء عن القومية ، أو الطقوس الافريقية أو التفرقة العنصرية ، والتساؤل لماذا ينبغى أن يوجد ذلك ؟

فهناك العالم وهناك الذات ، وحين يلتفت الكاتب الى الذات ، فكل انتباهه وموهبتـه تتكشف له بوجودهـــا المكثف وتصرخ فيـه أنا حقيقية ، أنا موجـودة ، ثم تلقى بنظرة طويلة لطيفة اليه قائلة وأنا جميلة ، فلماذا يلتفت الى العالم اذن ؟

في نهاية رواية سول بيلو فان بطله هندرسون وهو مليونير ضخم قذر ، يعود الى أمريكا من رحلة الى أفريقيا حيث كان هناك يقاوم الطاعون ويروض الأسود ويصنع المطر ، يعود ومعه أسد حقيقي ، وعلى متن الطائرة يتصـــادق مع غـــلام ايرانى لا يفهم لغته ، وحـين تهبط الطـائرة فى « نيوفوندلاند » يأخـــذ هندرسون الولد بين ذراعيـه ويهبط من الطائرة و « يدور ويدور راكضا حول جسم الطائرة اللامع الجاثم وراء عربات الوقود · وجوه سوداء كانت تتطلع من الداخل ، المراوح الكبيرة الجميلة كانت ثابتة · المراوح الأربع ، وشعرت بأن على أن أتحرك ، وهكذا مضيت جريا ، قفزا ، قفزا ، يدق بقدمه ويشعر بوخز فوق الخطوط البيضاء الناصعة للصمت الرمادى للقطب الشمالى » ·

وهكذا ، نترك هندرســون ، وهو سعيد جدا وأين ؟ فى القطب الشمالى · ظلت هذه الصورة عالقة بذهنى منذ قرأت الكتاب ، رجل يجد المرح والفرح فى أفريقيا متخيلة ويحتفل بذلك فى منطقة شاسعة محاطة بالثلج غير مسكونة !

فى رواية ستايرون Styron الجديدة « أشعلوا هــذا البيت » فان بطله يشبه بطل بيلو ، فهو يحدثنا عن اعادة انبعاث شخص أمريكى ترك بلده فترة ليعيش بعيدا ، لكن بينما عالم هندرسون وحشى وغريب عنا ، فان عالم كينسولفنج بطل ستايرون يسكن مكانا نعرفه تماما · الرواية مملوءة جـدا بالتفاصيل حتى انها بعد عشرين عاما ستحتاج الى هوامش كثيرة حتى يتمكن القراء من فهمها جيدا · البطل رسام أمريكى يأخذ عائلته ليعيش فى مدينة صغيرة على ساحل « أمالفى » · البطل يحتقر أمريكا ويحتقر نفسه ، وخلال الكتاب كله يتعرض البطل لتهكم واهانة واغراء زميل ريفى قاس وغبى ، ولطبيعة العلاقة بينهما ، فان البطل يقضى معظم رحلته فى الرواية يختار بين الحياة أو الموت ، وعند نقطة معينة ، وفى نغمة تمثيلية ، يتحدث البطل عن اغترابه وهجرته قائلا : « الرجل الذى جئت الى أوروبا لأهرب منه (لماذا هو ؟) ، الرجل الذى يظهر فى كل اعلانات السيارات ، أنت تعرفه ، ذلك الذى يلوح بيده هناك ـ يبدو جميلا ومتعلما وكل شيء ، بابتسامة بعرض لوحة الاعلانات على الطرق ، ويذهب الى أماكن ، أعنى الكترونيات ، سياسة · ماذا يسمون المواصلات ؟

اعلانات · مبيعات ، الفضاء الخارجي ، والله يعلم ماذا أيضا ، وهو جاهل كفلاح ألبـــانى » ·

وبالرغم من اشمئزازه بما تفعله الحياة الأمريكية العـامة بحيـاة الانسان الخاصة ، فانه مثل هندرسون يعود الى أمريكا فى النهاية مؤثرا الوجود · ولكن أمريكا التى وجدها تبدو لى أنها أمريكا طفولته (بطريقة استعارية) بل وأمريكا طفولة كل واحـد منا ، وهو يحكى قصـته بينما يصطاد فى قارب فى نهر كارولينا ، وجاءت نهاية روايته ليست كما عند جولد فى طلب بطله الحصول على المزيد « أكثر أكثر » أو نهـاية سامية كما عند هارناك « آمنت بالله » أو مرحـة مثـل توائب هندرسون على أرض مطار نيوفوندلاند ، يقول بطله كنسولفنج : « أتمنى لو استطعت اخباركم أنى قد وجـدت بعد الايمان بعض الصخور ·· لكن لكى أكون صـادقا فانى أقول لكم : بالنسبة للوجود أو العدم فان الشيء الذى عرفته اذا خيرنا بينهما أن نختار ببساطة الوجود · الحياة · ليس أين يعيش المرء أو مع من يعيش ·· ولكن فقط أن يعيش » ·

وماذا يضيف ذلك الينا ؟ من القسوة والتبسيط الشديد أن نرى أن الفن الروائىعند بيرو وجولد قد نشأ بشكل لا يمكن تجنبه نتيجـة لمأزقنا الثقافى والسياسى المحزن · ومع ذلك فان المأزق العام الذى نحن فيه مكرب ، ويضغط على الكاتب ربما أكثر من جاره ، لأن المجتمع بالنسبة للكاتب هو الموضوع والجمهور ، وحين يتبع هذا الوضع ليس فقط مشاعر الاشمئزاز والقرف والغثيان والغضب والكآبة بل أيضا مشاعر العجز ، فانه خليق بالكاتب أن تثبط همته ويتحول نهائيا الى أمور أخرى ، فيبنى عوالم خيالية تماما ، ويقيم احتفالية لذاته ، التى قد تصبح بطرق مختلفة ، موضوعه المفضل ، والدافع الذى يقيم عليه حدود تقنيته · وما أحاول أن أشير اليه أن رؤية الذات كشيء حصين وقوى ، ذات متخيلة كالشيء الحقيقى الوحيد فى بيئة تبدو غير حقيقية ، أعطت بعض كتابنا المرح والراحة والعزاء والصحة ، وبالتأكيد فان دخول صراع شخصى جاد من أجل أن تعيش فقط أمر لا يوضح لنا أى شيء ، وربما لهذا السبب يحاول بطل ستايرون أن يشد تعاطفنا معه حتى النهاية · وما زال الأمر اذا كان الكائن الحى لا يستطيع الاختيار الا أن يكون زاهدا ، وحين لا يمكن الاحتفاء بالذات الا بابتعادها عن المجتمع ، أو بحياتها فى عوالم خيالية ، اذن فليس لدينا كثير من الأسباب التى تدفعنا لنكون سعداء ·

وأخيرا ، هناك شيء غير مقنع بالنسبة لى حول انبعاث هندرسون على الخطوط البيضاء الناصعة للعالم ، راقصا حول طائرة لامعة ، وهكذا

فليس بهذا المشهد ينبغي أن أنهى مقالى هذا ، ولكن بدل ذلك أقدم صورة بطل رالف اليسون فى نهاية روايته « الرجل الخفى » ، فهنا أيضا قد ترك البطل مع الحقيقة البسيطة العارية لنفسه ٠ هو وحيد كما يجب أن تكون وحدة الانسان ، ليس لأنه لم يسح فى هذا العالم ، بل لأنه قد ساح فيه وساح وساح ٠ ولكنه اختار فى النهـاية أن ينزل تحت الأرض ، ليعيش هناك وينتظر ، ولم يبد له ذلك مدعاة للاحتفال أيضا ٠

الـــرواية كبحث

ميشيل بوتور

الرواية شكل خاص من أشكال السرد ·

والسرد القصصي ظاهرة تتجاوز مجال الأدب بكثير ، فهو أحد المقومات الأساسية لفهمنا للواقع ، فمنذ نبدأ في فهم الكلام وحتى موتنا ، فان القصص تحيطنا بشكل دائم ، في الأسرة والمدرســة ، خــلال لقائنا مع الآخرين وعبر القراءة ·

وما نعرفه عن الآخرين ، لا نستقيه فقط مما رأينــاه بعيوننا ، بل أيضا بما أخبرنا به البعض عنهم ، وبما أخبرونا به هم عن أنفسهم ، كما لا يقتصر الأمر على الذين نعرفهم ، بل أيضا على كل من وصلتنـــا أخبارهم ، يسرى على الأشياء والأماكن كما سرى على الناس ·

هذا السرد القصصي الذى يحيطنا يتخذ أشكالا مختلفة ، من التقاليد العائلية حين نتبادل الحديث على العشاء حول ما فعلناه خلال اليوم ، الى التقارير الصحفية أو الأعمال التاريخية وغيرها ، وكل هــذه الحكايات الحقيقيــة التي نسمعها تشــترك في خاصية واحدة وهي أنها جميعا يمكن التحقق من صدقها أو كذبها ، عن طريق اللجوء الى مصدر آخر للمعلومات حولها ، الا اذا كان المرء يتعامل مع معلومة خاطئة أو عمل روائي ·

ووسط كل هذه الحكايات التي تكون قسما كبيرا من عالمنا ، هناك حــكايات يختلقها البعض عمدا ، واذا أردنا تجنب سوء الفهم ، فيجب ان نضع تصنيفا معينا للأحداث المختلفة لنميزها عن تلك التي تحــدث في الواقع ونراها بأعيننا · آنذاك يمكننا التعامل بســهولة مع الأدب والخيال والأساطير والحكايات وما شابه ، فالروائي يقدم لنا أحداثا تشبه أحداث حياتنا اليومية ، ويحاول أن يضفي عليهـــا مظهر الواقع بقدر ما يستطيع ، مما قد يصل به الى درجة الخداع كما يقول ديفو ·

لكن ما يرويه الروائى لا يمكن التحقق من صحته ، وبالتالى فان ما يقوله يتخذ مظهر الحقيقة فقط ، فاذا قابلت صديقا وحدثنى بحكاية غريبة ، فانه كى يقنعنى بصحتها يردد على مسامعى أن فلانا وفلانا كانوا شهودا على ذلك • من ناحية أخرى فانه فى اللحظة التى يضع فيها الكاتب كلمة « رواية » على غلاف كتابه ، فانه يعلن أن من العبث التحقق من صحة أحداث ما يرويه ، وأن اقتناعنا بشخصياته يقتصر على ما يرويه لنا عنها ، حتى لو كانت موجودة فى الواقع •

لنفترض أننا عثرنا على رسالة أرسلها شخص لآخر يخبره فيها أنه يعرف « الأب جوريو » معرفة جيدة ، وأنه لا يشبه على الاطلاق تلك الشخصية التى وضعها « بلزاك » فى روايته ، وأن هناك أخطاء فادحة فى الصفحات رقم كذا وكذا ، فان ذلك لا يشكل أهمية بالنسبة لنا ، فان الأب جوريو هو ما وصفه لنا بلزاك (وكل ما يمكننا قوله عنه لا يتعدى ذلك الوصف) ، لكن قد نرى أن بلزاك قد أخطأ فى حكمه على الشخصية التى ابتدعها ، أو نزعم أن الشخصية قد أفلتت منه ، ونبرر ذلك فقط بالرجوع الى النص الذى ورد فى الرواية وليس لأى شاهد آخر خارج العمل نفسه •

وبينما تعتمد الحكاية الحقيقية ، دائما ، على وقائع خارجية واضحة ، فان الرواية تختلق الأحداث التى ترويها لنا ولا يمكن ان نطبق عليها الوقائع الخارجية الفعلية ، ولذا فالرواية هى أفضل الأجناس الأدبية لدراسة كيفية تحول الواقع الى خيال ، وهى تعتبر بحق مختبر السرد الروائى للأحداث •

★★★

وبالتالى فان الاهتمام بالشكل الروائى يتطلب أهمية كبرى • وحين تصبح الرواية كلاسيكية ولها جمهورها ، فانها تصنف وتنظم حسب مبادىء معينة (ينطبق هذا على ما يعرف اليوم بالرواية التقليدية) • ان فهمنا الأولى للشكل الروائى ، قد حل محله مفهوم آخر ، أقل غنى ، ويرفض بشكل منهجى جوانب معينة ، ليغطى بالتدريج التجربة الحقيقية ، ليحل نفسه محلها ، محققا فى النهاية خدعة عامة •

ان دراسة الأشكال المختلفة للرواية ، تساعدنا فى أن نكتشف ما هو عارض أو طارىء فى الشكل الروائى ، بحيث يمكننا أن نعريه ، ونتحرر منه ، ويسمح لنا باعادة اكتشاف ما يخفيه أو يحاول تمريره

ضمنا : وهو الشـــكل الحقيقي لما يجب أن يكون عليه السرد القصصي الأساسي الذي يغمر حياتنا كلها ٠

وبما أن الشكل الروائي هو مسألة اختيار في النهاية (لاحظ أن الأسلوب هو أحد أركان الشكل ، فهو الوسيلة التي تربط جزئيات الكلام بالحدث ، وهو الذي يحدد سبب اختيار كلمة ما أو عبارة بدل أخرى) فان الأشكال الجديدة للرواية ستكشف عن أشياء جديدة وعلاقات جديدة في الواقع الفعلي ، ومن الطبيعي أنه كلما ازداد تأكيدنا واستخدامنا لهذه الأشكال الروائية المترابطة داخليا نسبة الى الأشكال الأخرى ، فانها تصبح دقيقة جدا ومناسبة تماما ٠

وليس معنى ذلك أن نتفق على شكل واحد معين للرواية ، بل على العكس ، فان الوقائع المختلفة التي تعالجها الروايات يجب أن تتوافق معها أشكال مختلفة من السرد الروائي ٠ فمن الواضح الآن أن العالم الذي نعيشه يتغير بسرعة كبيرة ، وتقنيات السرد الروائي التقليدية لم تعد قادرة على استيعاب كل العلاقات الجديدة الناشئة عن هذا التغير ، ويؤدي هذا الى الاحساس بقلق دائم ، ويصبح من المستحيل على وعينا ان ينظم كل المعلومات الهابطة عليه ، لأنه يفتقد الأدوات المناسبة لذلك ٠

لذا فان البحث عن أشكال روائية جديدة ذات قوة استيعابية كبيرة ، يلعب دورا ثلاثيا في علاقته بوعينـــا وبالواقع حولنا من ناحية تعريته وتوضيحه ، ثم اكتشافه ومن ثم تطويعه ٠

ان الروائي الذي يفرض القيام بذلك ، ويرفض نبذ العادات القديمة في القص ، ولا يطلب من قارئه جهدا خاصا عند قراءته للعمل ، ولا يواجه نفسه ويتساءل حول صحة بعض المواقف التي اكتسبت ثباتا لمدة طويلة ، سيتمتع بنجاح سريع ، ولكنه يصبح متواطئا في خلق ذلك القلق العميق ، وذلك الظـلام الذي نتخبط فيه ، ويزيد من تحجر استجابتنا للجديد ، ويصعب علينـــا صحوتنا ، ويشارك في خنق وعينـــا ، وحتى لو كانت نياته سليمة ، فان عمله في النهاية لن يكون سوى سم زعاف ٠

ان الابتكار الشكلي في الرواية ، لا يناقض الواقعية على الاطلاق ، كما يدعي بعض قصار النظر من النقاد ، بل انه شرط ضروري للوصول لواقعية أكبر ٠

★★★

ولكن علاقة الرواية بالواقع الذى يحيطنا ، لا تقتصر على حقيقة أن ما تقدمه لنا ما هو الا جزء خادع من ذلك الواقع ، معزول تماما ويمكن دراسته عن قرب بسهولة • ان الفرق بين أحداث الرواية وأحداث الحياة الواقعية لا يقتصر على أننا نستطيع التثبت من أحداث الحياة الواقعية ، بينما لا نعرف حقيقة أحداث الرواية الا من خلال النص الذى قدمها لنا ، بل فى أن أحداث الرواية أكثر تشويقا من الأحداث الحقيقية ، فوجود هـذه الروايات يلبى حاجة ويحقق هدفا • والأشـخاص الخيـاليون فى الروايات يملأون فراغا فى واقعنا ويضيئون لنا بعض جوانبه •

كما أن ابداع الرواية لا يشكل حلم يقظة لكاتبها فقط ، بل للقارىء أيضا ، ومن هنا جاء تأثر الرواية الكبير بالتحليل النفسى • ومن ناحية أخرى ، اذا رغبت أن أشرح نظرية ما سواء أكانت نفسية أم اجتماعية أم أخلاقية أو مهما كانت ، فمن المقنع ، فى الغالب ، أن أضرب مثلا من عمل روائى • ان شخصيات العمل الروائى ستوضح ما أريد قوله بشكل تام ، كما سأتعرف على هذه الشخصيات بين أصدقائى ومعارفى ، حيث يمكننى توضـيح سـلوكهم بالاعتماد على مغامرات وتصرفات هذه الشخصيات الروائية وهكذا •

ان تطبيق الرواية على الواقع ، مسألة معقدة تماما ، وان واقعية الرواية ، وكونها تقدم جزءا وهميا لحياتنا اليومية ، هى أحد جوانب هذا التطبيق • وهو الجانب الذى يسمح لنا بتصنيف الرواية كنوع أدبى •

وانى أطلق كلمة « رمزية » فى الرواية على مجموعة ما تصفه وتصوره من علاقات تتعلق بالواقع الذى نعرفه • هذه العلاقات ليست واحدة فى كل الروايات ، ويبدو لى أن وظيفة الناقد الأساسية ، هى تحليل هذه العلاقات وتوضيحها ليتمكن القارىء من استخلاص الدروس الكاملة لكل عمل أدبى •

ولكن ، بما أننا عند ابداع رواية ما ، ثم عند ابداعها ثانية بقراءتها قراءة واعية ، نتعرض الى نظام معقد من العلاقات ذات المعانى المتعددة ، فاذا حاول الروائى مخلصا اشراكنا فى تجربته ، واذا بلغت واقعيته درجة كبيرة من الدقة ، واذا كان الشكل الذى يستخدمه مناسبا تماما لموضوعه ، فانه بالضرورة سيأخذ فى اعتباره هذه النماذج من العلاقات المتباينة داخل عمله • ان الرمزية الخارجية لرواية ما تهدف أساسا الى الانعكاس الى رمزية داخلية ، وذلك حين تلعب بعض الأجزاء بعلاقتها بالعمل ككل ، الدور ذاته الذى يلعبه العمل ككل فى علاقته بالواقع •

وهذه العلاقة العامة بالواقع التى تقدمها الرواية لحياتنا التى نعيشها هى بوضوح العلاقة التى تحدد ما نسميه عموما بموضوع الرواية الذى يبدو كاستجابة لحالة معينة من الوعى ٠ وهذا الموضوع لا يمكن فصله عن الطريقة التى يقدم بها ، ولا عن الشكل الذى اتخذته الرواية للتعبير عنه ، ولا عن حالة الوعى الجديدة التى أفرزته ، أو حالة الادراك لماهية الرواية ، وعلاقتها بالواقع ، ووضعهـا بالنسبة للموضوعات الجديدة ، والأشكال الجديدة على كل المستويات : اللغوية والأسلوبية والتقنية والتأليف والبنية ٠

وعلى العكس أيضا ، فان البحث عن أشكال جديدة يكشف بالتالى عن موضوعات جديدة وعلاقات جديدة ، وبعد تفكير قليل ، نجد أن الواقعية والشكلية والرمزية فى الرواية تبدو وكأنها تكون وحدة واحدة ٠ والرواية بطبيعتها تهدف الى توضيح نفسها ، ويجب أن تفعل ذلك ، لكننا نعرف أن هناك بعض حالات الوعى التى تتصف بعدم القدرة على الانعكاس على ذاتها لتوضيحها ، حالات تقوم فقط على وهم تدعيه ، والى هذه الحالات ينتمى الروائيون الذين يرفضون التساؤل حول طبيعة عملهم أو صلاحية الأشكال التى يستخدمونها ، هذه الأشكال التى لا يمكن أن تنعكس على ذاتها دون أن تكشف ، على الفور ، تصورها وعدم مناسبتها وصدقها ، هذه الأشكال الروائية التى تقدم لنا صورة للواقع تناقض بشكل صارخ الواقع الذى اعتمدت عليه ، وتحاول ان تتجاوزه بصمت ٠ هناك خداع يجب على الناقد أن يكشفه ، لأن أعمالا كهذه ، رغم سحرها وجدارتها ، تكرس وتعمق الظلام ، وتسجن الوعى داخل حدود تناقضاته وعماه ، الذى قد يقوده الى فوضى قاتلة ٠

ونتيجة لذلك ، فان كل تغير حقيقى فى الشكل الروائى ، وأى بحث مثمر فى هذا الموضوع ٠ لا يمكن أن يقوم الا من خلال تغير لمفهوم الرواية نفسها الذى يتطور ببطء ولكن بشكل حتمى (كما تشهد على ذلك كل روايات القرن العشرين العظيمة) نحو نوع جديد من الشعر الملحمى والتعليمى أيضا ، ضمن تغير فكرة الأدب ذاتها ، الذى لم يعد موضوع تسلية وترفيه بل له دور أساسى كتجربة منظمة لبناء عمل المجتمع ٠

ملاحظات حول الرواية الأمريكية المعاصرة

ســـول بيـــلو

قالت الروائية « جرترود شتاين » لهمنجواى ان « الملاحظـات ليست أدبا » ، وأنا أقدم هنا بعض الملاحظات ولا أزعم أنها أدب أو أى شيء آخر ، لكن وجهـــة نظـر كاتب ما في أعمال زملائه من الكتاب ، قد تكون لها أهمية ما ، مع ملاحظة أنه يقرأ ما يكتبونه بوجهة نظر خاصة تقريبا ، واذا كان روائيا ، فحتى رواياته تكون رد فعل وتعليقا على معاصريه ، وتكشف عن تأييده أو معارضته لاتجاهات معينة ، يدعم ويساند ما يعتبره ضروريا في رأيه ، وينتقد ما يراه افراطا بلا معنى ، أو خطأ عن طريق الاهمـال وعدم التعرض له ٠

وأعتزم هنا أن أوضح وجهة نظر الروائيين والقصاصين الأمريكيين المعاصرين ، في الفرد والمجتمع ، وأود أن أبدأ بعنوان الكتاب الجديد الذى أصدره ويلى سيفير Wylie Sypher « ضـياع الذات في الفن والأدب الحديث » ، ولا اعتزم مناقشة الكتاب ، ولكن أود لفت النظر الى العنوان ، لأنه في ذاته ، يخبرنا بالكثير عن القبول العام لما وصفه الناقد الأسبانى « اورتيجا كاسيت Ortega y Casset » منـذ سنوات « بتجريد الفنون من صفتها الانسانية » ، وهناك فصل خصصه المؤلف لجيل الغضب من الكتـاب الأمريكيين ، لكن في معظـم الكتـاب يرى « سيفير » ان فكرة افناء الذات » ووصف الحياة غير الأصيلة التى لا تعطى أى معنى ، فكرة أوروبية في الغالب ، وخاصة فرنسية ، والكتاب الذين يستشهد بهم كثيرا هم أندريه جيد ، سارتر ، صمويل بيكيت ، ناتالى ساروت ، وآلان روب جرييه ، وهم كتاب نبعت رواياتهم ومسرحياتهم من نظريات متعددة تستند الى وضع انسانى تاريخى ، وتستجيب ، خاصة ، للنظريات العلمية والنفسية والفلسفية الجديدة ٠ لكن الكتاب الأمريكيين المتأثرين بروح الرفض ذاتها واحتقار الذات ، من النادر أن يثقل كاهلهم بمثل هذا الزخم الثقافى ، وهذه الحقيقة تسعد الكتاب المعاصرين الأوروبيين الذين يجدون فيها قبولا طبيعيا وحشيا للحقيقة العالمية الجديدة ، من عقول متحررة وغير مثقلة بالثقافة ٠

فى أوائل العشرينـــات من هـذا القرن ، عبر د • هـ • لورنس عن سعادته حين وجد فى القصص الأولى لهمنجواى تأثيرا بدائيا فظا ، وبعد عشرين سنة مدح أندريه جيد الكاتب الأمريكى « داشيل هاميت » بقوله : انه همجى جيد •

يستمد الكتاب الأوربيون القوة من الفلسفة الظاهراتية الألمانية . ومن مفهوم التحول الداخلى ومعيار التكرار فى العلوم الحديثة ، لمهاجمة الفكرة الرومانسية عن الذات الانســانية ، وهى الفكرة التى كانت لها الغلبة فى القرن التاسع عشر • ولم تعد تطاق فى القرن العشرين ، ويكاد الشعور نحو هذه الفكرة أن يكون عالميا ، فالحرب العالمية الأولى بمآسيها وبملايين الجثث التى خلفتها ، أصابت الناس بالرعب من التقدير المبالغ فيه للذات ، كما كان قادة الثورة الروسية قساة فى كراهيتهم للبرجوازية الفردية ، وقد ضحى بالملايين فى البـــلاد الشيوعية فى سبيل اقامة الاشتراكية ، وعلى القادة اللينينيين والستالينيين تقريبـا الذين اتخذوا القرارات ، كانوا يتخذونها خدمة للأغلبية وللمستقبل ، رافضين المشاعر الانسانية الرقيقة الركيكة التى بذلت قصارى جهدها لمعارضة التقدم فى رأيهـــم •

كذلك هناك عدوان آخر على الذات المنعزلة نشأ فى ألمانيا سنة ١٩٣٦ ، وأن تحويل ملايين البشر الى أكوام من العظام ، تلال من الكهنة ، أثار التساؤلات حول معنى الحياة • ومعنى الرحمة والعدالة ، وعن الفرد ووجوده الخاص ، وأهمية أن يكون الانسان نفسه •

وسيكون من الغريب ، لو لم يكن لهذه الأحداث التاريخية تأثير على الكاتب الأمريكى ، حتى لو لم تتخذ استجابتهم صيغة تاريخية أو نظرية كلية ، فهم يتميزون بالاعتماد على ملاحظاتهم الخاصة التى تظهر أحيانا بشكل تجريبى يصرون عليه •

ولكن الأعمال الأخيرة لكتاب مثل : جيمس جونز ، جيمس بلدوين ، فيليب روث ، جون أوهارا ، وباورز ، وجوزيف بينيت ، ورايت موريس وغيرهم ، تظهر الفرد فى العالم المعاصر وهو يقع تحت ضــغط واجهاد كبيرين ، يعمل لاعالة نفسه ، والمحافظة عليها ، أو ربما عن الفكرة التى يعرفها عن نفسه (وغالبا فكرة غير واضحة) ، وهو يشعر بضغط الجموع الغفيرة عليه ، والتى تقزمه كفـرد ولكنهـا تتيح لها أن يكون عملاقا فى الكراهيـة والوهم داخل العمـل الأدبى ، فى مثـل هذه الظروف ، يحزن

ويشكو ، يغضب ويضحك ، وهو يعى افتقاره للقوة ، وعجزه الأخلاقى ، وللضغط الباعث على الغثيان لوسائل الاتصال الجماهيرى ، بثقلها المالى وتنظيمها ، وبالحرب الباردة وقسوة الدعاوى العرقية ٠

وبتطبيق نظرية « جريشام Gresham » فى العلوم الرياضية ، على الوضع الأدبى ، يمكن للمرء أن يقول ان الحياة العامة تدفع الحياة الخاصة الى الاختفاء ، وبدأ الناس يحتفظون بقيمهم العالية ، فقد أصبحت الاضطرابات العامة قسرية وليست ايجابية ، فهى تضعنا فى موقف سلبى، فليس بيدنا الكثير لنفعله تجاه مآسى السياسة العالمية ٠ والثورات فى آسيا وافريقيا ، والتحولات الجماهيرية ، فالقرارات التكنولوجية والسياسية ، والقوى الخفية ، والأسرار التى لا يعرفها الا الصفوة ، تجعل من الارادة الخاصة ارادة عاجزة ، وتقود الفرد الى أشكال غريبة من السلوك فى مجاله الخاص ٠ فالحياة العامة ، الاضطرابات الصاخبة ، والأخبار والشعارات ونداءات الحرب والمآسى الغامضة ، والأوضاع اللامعقولة نسبيا ، أذابت الترابط والتماسك عند الجميع ، عدا العقول الصامدة ، وحتى لمثل هذه العقول ، فليس الأمر مؤكدا دائما بأن لهذا الصمود أو المقاومة نتيجة ايجابية ٠ المخدرات ، مثلا ، أصبحت عند بعض الدوائر علامة على التمرد الثورى والاستقلالية ، وحرق المزروعات الخاصة يكون عند البعض أحيانا التصرف الشريف الوحيد ، لم تعد هناك ثوابت للثوار يرجعون اليها عند القيام بثورتهم ، بدت الثوابت وكأنها تختفى ، حتى الذات الانسانية فقدت مظهرها الثابت ٠

احدى الروايات الأمريكية تتعامل بوضوح ووعى مع هذه المشاكل ٠ فرواية « الخط الأحمر الرفيع » لجيمس جونز تصف الأوضاع المميتة والبدائية لقتال الغابة ، وتحافظ على توازن حساس مدهش ، ولا تزعجنا بمجرد سرد قائمة من الأمور المرعبة ٠ وما يراه « جونز » بدقة هو التذبذب فى قيمة الحياة عند الفرد الجندى ، فالطفولة قد تنتهى – فى بعض الحالات – عند الرجل المقاتل حين يتقبل درس الواقعية ، فموقف الشاويش « سنورم » أحد المجندين القدامى تجاه « فيفى » المجند الحديث الأصغر منه ٠ يصفه جونز بالشكل التالى :

« كان فيفى شابا طيبا جدا ، يمكث فى البيت فترات طويلة ، بينما « سنورم » الذى بدأ حياة التسكع منذ كان فى الرابعة عشرة من العمر ، لم يكن يهتم بمثل هؤلاء الأولاد ، لكنه كان يصبر على « فيفى » غير المجرب ، ولكن لم يكن الصول « ويلش » يتحلى بمثل هذا الصبر ،

ولا يستطيع أن يلتزم بالمرونة وعدم الواقعية ، وهو يلقن أتباعه غير الناضجين ، الدرس الصعب بالعقاب والقسوة ، فهو يرى أن المعرفة الحقيقية معرفة قاسية وبالتالى يجب أن يتعلمها المرء بالألم والقسوة ٠ أما جوهر الدرس فهو فى رأيه لا يهم الا قليلا أو لا يهم على الاطلاق ٠ سواء عاش الفرد أو مات ، وهو لا يقدم أى تساهل أو غفران لأحد ولا يطلب ذلك حتى لنفسه ، ورسالته الى الجنس البشرى أن على المرء أن يتقبل الحياة والموت بنظرة باردة » ٠

ويتفهم « جونز » بدهاء أن فلسفة « ويلش » ليست قاسية فى النهاية ، فهو تجاه نفسه ليس متطرفا فى قسوته ، وخشونته تفشى درجة كبيرة من الاشفاق على الذات ٠ وما يصفه « جونز » هنا هو التخلى عن الفضيلة الزائفة التى تعود للطفولة أو الانوثة ، وهو يحتقرها لأنها لا تستطيع أن تصمد فى مواجهة اختبار الحياة ٠ وفى ادراكهم لهذه الحقيقة فان جنود « جونز » المقاتلين يتعلمون الحقيقة القاسية ، وهم ، فى حقيقتهم ، يثأرون فى قتالهم لأنفسهم من المفهوم المدنى التافه والسهل للذات ، قسوة الحقيقة الجديدة تهاجم الواقع القديم ، معرضة بخوائه وتقليديته ٠ وبعدها يجتاز الصغير « فيفى » الاختبار الصعب ، يقتل مثل الآخرين ، ويصبح مشاكسا ، يشرب الخمر ويتشاجر مع الآخرين ، وينبذ تردده وحرصه وطفولته المملوءة بالشكوى ٠

وهناك نوع آخر من الروايات ، يدور فى مجال سلمى بعيدا عن الانفجارات وبقر البطون ، مثلا رواية « جيه ٠ اف ٠ باورز » « موت اربان » ، وهى رواية ليست دراسة مهمومة بحيوات القساوسة التابعين لطائفة سانت كليمنت ، ولكنها تدور حول الأب « أربان » ، وهو واعظ مشهور وموهوب ، نقل لأسباب ليست واضحة ، من شيكاغو حيث كان يعمل بشكل فعال ومؤثر ، الى مؤسسة جديدة للطائفة فى «ويسترهاوس» ، وكان هذا النقل بالنسبة اليه ، هو القسيس الاجتماعى المتحضر ، ما هو الا ابعاد أو نفى غامض ٠ ولقد وصف المؤلف القسيس وهو ينظر من نافذة القطار على الريف الخالى فى طريقه لمقر عمله الجديد : « مسطح بلا أشجار ، كأنه « الينوى » لكن بلا سكان ، أرض لا تشد الانسان اليها ، انه يرى مجارى للمياه أكثر مما فى « الينوى » ، لكنها مجار بلا ماء ، نوفمبر هو الشتاء هنا ، بيوت كثيرة بيضاء ليست جديدة ولا قديمة ، ليست من نوع البيوت التى اعتاد زيارتها فى عيد الشكر أو الميلاد ٠ أدوات صدئة ، قذارة بنية اللون ٠ سماء رمادية ، جليد ولا ثلج ، دار كلام كثير فى القطار حول هذا ، نأى بنفسه عنه بعد ساعة أو أكثر قليلا ،

وصل « ويسترهاوس » في الحادية عشرة الا بضع دقائق ذلك الصباح ، وكان المسافر الوحيد الذى نزل من القطار هناك » ٠

ولقد صور الأب اربان كمسافر وحيد بأكثر من طريقة ٠ كان فى المؤسسة الجديدة ، يعيش فى موقع معزول بلا شكوى ، وكان المسئول عن المؤسسة الأب ويلفريد « الذى بسبب أنفه العريض وخديه المنتفخين أطلق عليه أرنب تحت الاعداد للرهبنة » ٠ وكانت اهتماماته كلها ذات طبيعة عملية ، اهتمامات أى أمريكى فى الغرب الأوسط ، عليه أن يدير مكانا بكفاءة ، ويراجع فواتير الوقود ، ويهتم بالعربة نصف النقل ، بتكلفة طلاء المبانى ، ويحرص على أن تكون له علاقات عامة جيدة ٠ يصف المؤلف هنا ، النظام الدينى كأنه مجتمع للمستهلكين ، كأنه أراد أن يقدم لنا النشاطات الأمريكية الاجتماعية المعتدلة التى يكون هدفها النهائى هدفا دينيا ٠ ان لغته جافة ، وواقعية ، وهو ينقل لنا مناقشات القساوسة ، الذين عليهم أن يدفئوا ويدهنوا ويجددوا مبانيهم ، يصقلون الأرضيات ، وينزعون المشمع القديم ، ويضعون قوالب جديدة من الطوب فى الحمامات ، وهذه الكوميديا الخفيفة والمجدبة لا يمكن المحافظة عليها خلال هذا الكم من المجهود لملء الفراغ بنشاط بلا هدف مقنع ، وقد عبر الأب « أربان » عن تدينه بالثبات والصبر والتحمل وليس فى القوة المتقدة ، وقد صورت مقاومته لهذا الجدب الطويل والعمل الشاغر الذى بلا جدوى ، لهذا النظام الأمريكى الدقيق بروح من الشهادة المعتدلة اللطيفة ، وفى الواقع فان الشخص الوحيد العنيف والعاطفى فى الوقت نفسه ٠ فى الرواية كلها ، هو « بيللى كوسجروف » ، وهو شخص غنى وكريم ، يتبرع بسخاء للطائفة ، لكنه يتوقع أن يترك ليفعل ما يريد دائما ، يأكل مع الأب « أربان » الشيش كباب ويشربان الشمبانيا ، ويلعبان الجولف ، ويخرجان للصيد ، ومعه يمكن للمرء أن يتحدث عن السيارات واليخوت ، وسارت العلاقة بين الأب وبيللى المفســـد العربيد على ما يرام ، حتى حاول « بيللى » ذات يوم أن يغرق غزالا فى البحيرة التى كانا يصطادان فيها ، كان حظ بيللى سيئا لذا كان مزاجه مشاكسا ، وحين رأى أحد الأيائل يسبح فى البحيرة ، قرر أن يمسكه من قرونه ويجعل رأسه تحت الماء ، بالشهوة نفسها التى تعترى الجنود للغنائم فى رواية « الخط الأحمر الرفيع » ، ولم يستطع الأب تحمل قسوته ، فأدار محرك القارب ، ليقع بيللى فى الماء ، وبسبب ذلك لم يسامحه أبدا ٠

ما كان يفكر فيه الأب ، قبل ظهـــور الغزال مباشرة ، ان هناك تأكيدا زائدا فى الكنيسة على فكرة الموت فى سبيل العقيدة والفوز بمرتبة

الشـهيد ، « وماذا عن الحيـاة لا الموت فى سبيل العقيدة ؟ فلننظر الى لافرانك أو وليم الفاتح وقد كتب عنه (فى الموسوعة الكاثوليكية ، ومفكرة الأب أربان من أجل كتاب يأمل أن يكتبه يوما) أنه كان طيبا مع رجال الله ويصرخ بقـوة فـوق طاقته فى أولئك الذين يعترضـون ارادته » ٠

واحتل « بيللى كوسجروف » مكانة الفاتح ، وهو يصرخ بقوة فوق طاقته ، ولم يعد « أربان » يرى وجهه ، كما أنه لم يقدر له أن يكتب كتابه ٠ واتجه للاعداد للرهبنة كالأب بروفنسال ، وليتعامل مع الأمور العملية قدر جهده ٠ لكنه خضع لجراحة فى المخ نتيجة لاصابته فى رأسه من ضربة كرة وهو يلعب الجولف ، وبدأ يتعرض لنوبات من الدوخة ، ويبدو أن مرتبة الشهيد تنتظره فى نهاية الرواية ٠

ان المؤلف (باورز) لا ينظر الى قضية الذات المفردة والحشد الغفير بعريهما كما يفعل جونز ، ومن الخسارة أنه لم يفعل ذلك ، فقد كان قادرا على تقديم تطور أكثر دقة وحـذقا للموضوع من جونز ، كان سيبعث ٠ ما يدعوه « سيفير » ضياع الذات من وجهة نظر مسيحية ، بمعنى من وجهة نظر انسان يعتقد فى وجود شىء أكثر عمقا من الفكرة الرومانسية أو العملية عن النفس ٠ وهى الروح ، لكن الملفت للنظر أن هناك قليلا من الحـديث عن الروح فى كتاب بطله قسيس ٠ فقيمـة الكتاب الروحية ضئيلة ، وربما ذلك ما قصد اليه المؤلف ٠ وحتى فى اللعب فان الأب أربان يخدم الكنيسة ٠ واذا كانت قد ضربت رأسه كرة جولف ، فربما أمكننا أن نستنتج من ذلك أن العصر الحديث يصور كفصل فى التاريخ الروحى للبشرية ! فهنا المعـانى الكبيرة نفهمها بغموض حتى لمن لديه الاستعداد الأكبر لخدمة الله ٠ عموما ان ذلك غير مقنع بالنسبة لى ، ولست متأكدا أنى أستطيع الاعجاب بهذه الوداعة فى الرواية ، الانسان قد يكون وديعا فى اهتماماته الخاصة ، لكنه يحتد بشدة عند مثل هذا الاستخدام السيىء للروح ، ويتشوق ليظهر كل ما هو ايجـابى وقوى فى ايمانه ، ان الافتقاد لمثل هذه القوة يضفى ظلالا على الايمان نفسه ، ويعبر عن لزوجة غامضة للنفس أكثر منه اقتناعا روحيا ، وبهذا المعنى فان كتاب السيد باورز مخيب للآمال ٠

ن الفرد فى الرواية الأمريكية المعاصرة يبقى حيا بالنسبة لنا عند كتاب الحساسية خاصة ٠ فيكون كالمستعمر الذى أرسل الى مكان بعيد ، لألاسكا الروح لو استعملنا التشبيه ، وما يحصده بعـد هذه الرحلة ، فراغا خاويا داخل نفسه ، وهذا ما يفعله كتاب الحساسية منذ فترة

ومازالوا يفعلونه · وآخر من يستعرض براعته بنجاح غير عادى فى هذا الموضـــوع هو جون ابدايك John Updike الذى عنون مجموعته القصصية الجديدة « بريش الحمام » ·

« حين انتقلوا الى فريتاون · كانت الأمور مضطربة ، مقلوبة ، ويعاد ترتيبها » ·

اعادة ترتيب الأشياء فى عزلة جديدة وعدوانية ، فكرة عامة عند كتاب الحساسية · « ديفيد » الابن الوحيد لعائلة انتقلت الى الريف · هاجمه الرعب حين قرأ فى كتاب هـ · ج · ويلز « معالم التاريخ » ، « أن السيد المسيح لم يكن الا شيوعيا من الجليل ، ومحرضا سياسيا غامضا ، وأحد المتشردين فى مستعمرة رومانية صغيرة » ان تأثير هذا على ديفيد أثار عنده التساؤل حول الموت والخلود ، ولم يقتنع بالاجابات التى قدمها له الأب دوبسون الموقر أو والداه · كان لا يستطيع فهم السرور الذى يغمر والدته فى نزهاتها الخلوية المنفردة على أطراف الغابة ، فكل ما تثيره فيه هذه الامتدادات الجدباء من الأرض فى ارتفاعها وانخفاضها البطىء على حواف الغابة ، هو تعبير عن الانهاك فقط ·

وتسأله أمه : « ماذا تريد ، بحق السماء ، أن تكون ؟ » ·

« أصبح غاضبا ، وهو يشعر بدهشتها منه ، لقد افترضت أن السماء قد تلاشت من ذهنه منذ فترة طويلة ، وتخيلت أنه دخل بالفعل مملكة الصمت ، ويدرك أن المؤامرة تحيط به من كل مكان » ·

لكن الصغير ديفيد يحل المشكلة بنفسه فى النهاية وبشكل جمالى ، حين يعجب بريش الحمام يشعر بالعزاء وباحساس ان العناية الالهية ترعاه ، فالله الذى سخا بهذه الصنعة على هذه الطيور قليلة القيمة ، لا يمكن أن يدمر خلقه كله ، ويرفض أن يمد فى عمره · وتنتهى القصة بسخرية معتدلة على حساب الصبى ، ومع ذلك لا شىء يمكن رؤيته فى هذا العمل سوى اتكال المؤلف على عمل جميـــل ، باســـلوب ونظام جمالى خاص · فالحساسية فى مثل هذه الأشكال الأدبية تبعث فى الآخرين الكراهية لأنها فطنة وحاذقة فى الأمور الداخليـــة للنفس ، وفيما عـــدا ذلك فهى عمياء لا ترى ، اننا قد نتهمها بتحجر القلب ، فهى تؤدى وظيفتها بسلاسة فى العزلة ، فكاتب الحساسية يفترض أن النبش داخل النفس وأحوالها هو الممكن الوحيد ، وأن الأمور العــــامة الأخرى ثابتة وغير قابلة للحل أو الذوبان فى عمل أدبى ·

نحن نتعامل مع مواقف حديثة تجاه الفكرة القديمة عن الفرد وعن الكثرة ، عن الذات المفردة وسط الجماهير أو النوع البشرى ، وقد ارتبطت فكرة الذات المتفردة فى العصور الحديثة باسم روسو ، ووحد نيتشه بين الذات وبين الاله أبولو ، أو اله النور ، أو التناسق أو الموسيقى ، أو العلة والمعلول ، كما وحد بين الكثرة والقبيلة والنوع والغريزة والعواطف بالاله « ديونيسيوس » وبين هذين المبدأين ، الفرد والنوع ، من المفترض أن يبنى الانسان والحضارات أمجادهما ، كما يعودمفهومنا للرجل الأخير the last mon بمعنى الانسان الكامل فى تطوره ، الى نيتشه أيضا ، فرجله الأخير هو نعى للنفس المتوحدة المكتفية بذاتهـا التى نتجت عن حضـارة برجوازية صناعية فخورة بنفسها • وانسان ديستويفسكى الذى يعيش تحت الأرض شخص مشابه ، فالالحاد والعقلانية ، والنفعية والثورة كلها علامات لمرض مميت فى الروح الانسانية ، كمـا يراها فى تخطيطه لنظـام الأشـياء ، فالأنفس الضائعة التى دمرت أرواحها ، يراها كجمع غفير ، تميزهم الروح الحية بوضوح ، ويرجع هـذا التنوير الى المسيح المخلص ، ولـو تفاءلنا لتخيلنا مع الشاعر الأمريكى والت ويتمان أن النفس الوحيدة والجماهير الشعبية قد يكمل أحدهما الآخر ، ولكن على هذا الجانب من المحيط الأطلسى، فان ثورو يصف الرجال كقادة الى يأس هادىء ، بقبول حياة عامة مميتة : فالمرء يتقاعد من المجتمع ليحدد أو يعيد تحديد احتياجاته الحقيقية فى عزلة فى مكان بعيد •

وبعد ذلك جاءنا شاعر فرنسى ليقول لنا أن « الأنا هى الآخر » ، وأطلق رامبو وجارى قنابلهما على مملكة النفس البرجوازية الصغيرة الضيقة، تلك السلطة المطلقة الحساسة ، وأفسد دارون والانتروبولوجيون الأوائل ، عن غير قصد ، سلطته ، بشكل سيىء • ثم جاء علماء النفس بأن « أنا هذا الانسان His ego » ما هى الا مأوى تافه فى مواجهة الاعاصير العاتية فى الواقع الخارجى ، ثم جاء بعدهم علماء الطبيعة وأصحاب المنطق ليقولوا لنا أن « الانا » ما هى الا تعبير نحوى ، ويخبرنا الشاعر الفرنسى « فاليرى » بأن الذات ما هى الا شىء ملفق بائس • شىء متغـير ، وأن الضـمير لا يهتم الا بكل ما هو ثابت وخالد • وابتعد روائيون مثل « جويس » عن الفردية بمعناها الانسانى والرومانسى ، ليتأملوا ما يوجد

فى الأحلام ويخص النوع كله ـ فاير ويكر (بطل رواية فينجازويك) هو كل شخص منا ـ بينما كتاب مثل سارتر ويونيسكو وبيكيت ووليم بوروز وآلان جنسبرج ، هم قلة بين النشطين فى هذه الجبهة المرتدة ضد الذات ، ويرغب المرء فى أن يسأل هؤلاء المعاصرين : وماذا بعـــد هذا العرى ؟ وماذا بعد هذا العبث ؟

ولكن ، على العموم ، فان الروايات الأمريكية مملوءة بالشكوى من سوء حظ الذات صاحبة السلطة ، ولقد ورث الكتاب نغمة من القسوة من القصائد والروايات العظيمة لهذا القرن ٠ والكثير منها يأسى لمرور وانتهاء عصر أكثر ثباتا وجمالا ، وقد حطمه التدخل الهمجي لمجتمع صناعى مدنى ، روض الجماهير ، بعد عدة ثورات مفاجئة ، على يد البيروقراطيين والاوليجاركيين ٠

هذه الأعمال ، فى النصف الأول من القرن العشرين ، أنعشت مخيلة الكتاب المعاصرين ، وأمدتهم بخلفية أسلوبية من الصحوة والمراثى ٠

وهناك كتاب معاصرون يأخذون كل هذا كقضية مسلم بها ، منبثة وموجودة ضمنا فى الوضع الانسانى ، يشكون باستمرار كما يكتبون ، يصورون الحيـــاة المعاصرة بقسوة هم أنفسهم لا يفهمونها ، هـــذه المرارة والقسوة غير المستحقة هى التى سأتكلم عنها ٠ ما هو غريب حقا أن الكاتب غالبا ما يستخف بالحياة المعاصرة بشكل آلى ٠ وهو يعبىء عفونتها بشكل فنى ، ولكن يبدو أنه لا يحتاج الى دراستها ، ويكفيه فقط أنها لا تسمح لحساسياته أن تزدهر ، وأنها تفتح شهيته للنبالة والصفات الروحية ٠

لكن ما يبدو على الكاتب الأمريكى غالبا ، هو احساسه بسوء حظه الخاص ، فاذا كانت الحياة همجية وجاهلة ، واذا سيطرت على العالم البيرة ومعلبـــات اللحم المحفوظ ، أو لوثت أجواءه الأكاسيد الســامة ، فالظلم آنذاك قد وقع على موهبته الأدبية ، هذا بوضوح هو الظلم الوحيد الذى يحسه ، وهو يهاجم هذا الظلم مباشرة وبحرارة ، لا من أجل نفسه ولا من أجل زملائه ولكن ببساطة من أجل حساسيته الأدبية ٠

قد يكون سبب هذا ، الرخاء والازدهار والأمان النسبى الذى تتمتع به الطبقة الوسطى التى جاء منها معظم الكتاب ٠ فهذه الطبقة حين تعلم أبناءها توفر لهم التعاليم الراديكالية لكل العصور ، ولكثرة هذه التعاليم

فان بعضها يلغى الآخر • كما أنها تدرب كتابها على السلبية والانصياع ، وعلى المتعة المزدوجة المتمثلة فى الأنانية والإرادة الطيبة ، وتعلم هؤلاء الأبناء أنهم يستطيعون امتلاك الاثنين معا ، وفى الواقع لقد تعلموا أن يتوقعوا الاستمتاع بكل ما تقدمه الحياة ، أن يعيشوا فى خطر وهم يتدبرون أمرهم أن يظلوا فى أمان ، أن يكونوا بيروقراطيين وبوهيميين فى الوقت نفسه ، أن يكونوا أصحاب سلطة تنفيذية ويستخدمون الابريق والأدوات الشعبية ، يقيمون عائلات محترمة ، وفى الوقت نفسه يتمتعون بالبوهيمية الجنسية ، يحترمون القانون بينما فى قلوبهم ومواقفهم الاجتماعية يمكنهم أن يخربوا كما يشاءون ، انهم محافظون وراديكاليون ، ولم يتعلموا أن يهتموا أو يراعوا بأصالة أى انسان أو أية قضية •

وتمثل هذا خير تمثيل رواية فيليب روث « دعوة للذهاب أو دع الأمور تجرى فى أعنتها Letting go » فبطل الرواية جبرائيل الذى تعلم لينجح فى هذه الحياة ويعيش حياة طيبة برغم أى ظروف صعبة ، غير مستريح بسبب أنانيته ، وهو يريد نصيبه كما يقول المثل ، ويحصل عليه ، لكن شعورا غامضا ينتابه بتواضع ذاته البرجوازية الخاصة ، فهو ابن لطبيب أسنان تعيس لكنه ناجح ، وأن الحياة الشخصية بمشاكلها فى التوافق الشخصى والمسئولية الشخصية والسعادة الشخصية ، وحساباتها العادية للربح والخسارة ، والسلامة والخطر ، والشهوة والاحتراس ، هى مصدر للخجل والعار • لكن والديه أرسلاه فى الحياة ليحقق النجاح وذلك ما فعله بالضبط بعقليته العنيدة ، وأصبح خجله موضع حساسيته ، وهو شىء يمكنه أن يفخر به مادام يفعل ما يريده •

ان بطل روث يتشبث بالأمل فى معرفة الذات والتطور الشخصى ، وينهى ذلك بكل أخطائه • فهو مازال يحب نفسه ، وحياته الداخلية اذا كان له مثل هذه الحياة ، تافهة ، وقد تقوده الى توافق أكثر اقناعا لكنى اشبهها بالضوء الذى يشعله الدليل فى مسرح مظلم ليقود المتفرج الى مقعده • يفترض المؤلف أن القارىء سيشعر بحساسية بطله غير العادية ، ولكن ما نراه شابا عنيدا لا يمكن أن يخدع ، وأنه سوف يخوض تجربة الحياة التى تبعث على الجنون أو تقضى على كل شاب ذى حساسية أصيلة •

أود الآن أن أسجل المقولات المختلفة التى أثارتها فى ذهنى قراءاتى للروايات المعاصرة : وثائقية جيمس جونز ، المدخل المسيحى الجزئى لباورز ، حساسية أبدايك ، وشكوى فيليب روث واحساسه بالظلم ،

ولا أتراجع عما قررته سابقا ، بأن نغمة الشـــكوى تسود فى الرواية الأمريكية المعاصرة ٠

ان الحياة العامة وهى تنتهك الحياة الخاصة ، فانها تقلل بشكل منتظم قوى الفرد ، لكنها لا تستطيع أن توصلها لدرجة اليأس ، وهو أى الفرد أحيانا يستفيد من ذلك كل الاستفادة ٠ فهناك عدة طرق يمكن السـير فيها : الرواقيـة ، الغضب العمى والكوميديا ، وأحيـانا تمتزج الرواقية بالكوميديا كما فى أعمال الكاتب الألمانى برتولد بريشت ، ولكن رواقيتنا الأمريكية الخاصة جاءتنا من همنجواى ، وممثلها الأكبر الآن هو جون اوهارا John O'Hara .

وأوهارا نافد الصـبر تمـاما مع أولئك الذين يعانون بشـدة من أنفسهم ٠ ان الشخصيات فى مجموعته القصصية الأخيرة « قارب شحن كيب كود Cape Cod Lighter » تبدو كأنها شخصيات طبيعية تعرف كيف تتحمل الألم وتظهر احساسا واقعيا بدائيا من الشرف ، ومخادعة أيضـــا ٠

فحين علم « بانج بورن » فى قصـــة « الأساتذة » أنه ظلم زميله « جاك فيش » ، وعرف أخيرا أن سلوك « فيش » كان رجوليا ومهذبا ، فقد تأثر وأراد أن يعتذر له ، ولكنه لم يعرف ماذا يقول :

« قد يرفض المجاملة ، وكلمة الشفقة لا أفكر بها ، وفى الواقع أن المجاملة قد قدمت لبانج بورن ، فقد شرفه فيش بثقته ، ومنحه هذا الشرف أكثر حذقا وصدقا من السؤال عن أسباب صمته » ٠

الأحاسيس التى نستشعرها هنا تصـبح ممكنة بالتحكم ، ويدفن الاعلان عن الذات أو تأكيدها فى أعماق النفس ٠ ونسترجع حشمة أيامه المدرسة وأخلاق الفروسية القديمة والأصول العسكرية ، وتلك فضيلة الصمت ، والسلبية ٠ نحن نتحمل ، ونكافأ برؤية المصاعب المتبادلة لدى الآخرين ، ولكن ليس هناك امكانية للازدهار والنمو أو للبلاغة أو لأى شىء يمكن أن يجعل أى ادعاء أو زعم شخصى ، غير ملائم أو ضرورى ٠

لم تعد الذات هى تلك الذات صاحبة السيادة عند الرومانسيين ، ولكنها الذات الوديعة عند كبلنج ، التى تجد ارتياحها الكامل فى أن تدرك وجود أكبر عدد من الآخرين ، وهذه الكثرة من الآخرين تقلل من الأهمية

الشخصية للفرد ، لكن الواقعية والكرامة تتطلبان منا أن نتقبل هذا النقص في الأهمية • ورواقية الانفصال هذه ، هي نقيض للحساسية بمزاعمها الكبيرة لتطور الغنى الداخلي للفرد •

ولكن شخصية أوهارا تشبه بدرجة غريبة شخصية « أبدايك » على الأقل في جانب واحد منها • فالاثنان من الصناع المهرة في حرفة الكتابة ، يمتازان بدقة كتابتهما بشكل غير عادي ، لا شيء غير واقعي ، غير طبيعي ، أو فاحش أو زائد يعانيان من كتابته ، فأوهارا يصر على حرفية عالية في لغته التي نذكر المرء بشخصياته الشفافة ، صحيح أن هناك خشونة عنده ، قد تجعل من كتاب الحساسية بالنسبة له « عياقا غنادير » • ان الذات عند أوهارا تتطابق مع الرجل العامل ، العادي ، مع الناس البسطاء ، وربما يشعر هو نفسه بأنه جزء من الأغلبية ، بمعنى أنه فرد عادي من الجمهور الغفير • وهو لا يعبر بذلك عن رد فعله تجاه ما يراه مفهوما خاطئا للفرد ، بل يكره بعنف هذا المفهوم الخاطيء ، ووجهة نظره في أعمال الحساسية أو الخصوصية المعقدة والتسامح مع النفس ، سلبية تماما ، مثل همنجواي في روايته والشمس تشرق أيضا • وهو يرى الذات الرومانسية بعين الجمهور ، والجمهور هو المقيم الوحيد ، وهو يبحث عن الشخص العادي ماعدا ذلك الشخص المقدس عند وتيمان •

ان الفردية الخالصة التي أفرزها عصر التنوير قد سقطت • والكتاب المعاصرون مثل بيكيت وبريشت وجيل الغضب الأمريكي والأحدث منهم والأكثر بشاعة مثل وليم بورروز في روايته « الغداء العارى » أنكروا هذه الفردية وتبرءوا منها بروح من العنف ، وبعضهم سخر منها بقسوة ، والبعض كتب بحقد وعدمية قاسية ، ومنهم من يستجمع كل قواه ليطلقها بشكل مدمر على هذه الفردية التي سقطت بالفعل وتشوهت سمعتها • وهم بذلك يقلدون الأحزاب الكبرى والدول التي تتعزى بآلاتها الحربية والعلمية كمصدر للقوة • انهم باختصار يتصرفون مثل أولئك الذين يقبضون على السلطة الحقيقية في المجتمع ، سادة اللوياثان • ولكن كل هذا مجرد تقليد ، فهم يأملون أن يبينوا للآخرين أنهم ليسوا أقل من هؤلاء الذين يقودون العالم الحديث ، فرؤساء المصالح والبنتاجون مثلا لديهم القوة ليؤثروا في الجماهير بالشكل الذي يريدونه ، ولكن هناك كتابا لا يعتبرون أنفسهم من هذه الجماهير التابعة ، ويهدفون الى البرهنة على قوتهم المستقلة المساوية للقوى العظمى • وهم لذلك حين يضربون ، يوجهون لكماتهم بشوق غير عادي ، وبقوة وعنف كأنهم يوجهونها ضد عدو ، وهذا العدو هو مفهوم الذات الذي صاغته المسيحية وأتباعها في عصر التنوير • ان الأدب الحديث لا يقتنع بسهولة باستبعاد مفهوم الذات الذي

لا يتفق مع المزاج العام ، عن طريق الحقد العميق ، فيلعنها ، ويكرهها ويمزقها ويهلكها ، اذ يفضـل أن يقع فى فوضى مجنـونة يستنجد بها ، بدلا من مفهوم زائف للحياة • ولكن ماذا بعد هذا التدمير للذات ؟

تكلمت عن الرواقية ، والشكوى ، والحساسية ، والغضب العلمى ، وأود الآن أن أتناول الـكتاب الأمريكيين المعاصرين الذين تحولوا الى الكوميديا • فمن الواضح أن الكوميديا الحديثة لها علاقة بتفكك الذات الانسانية القيمة • لقد عمل البطل البرجوازى فى عصر أسبق ، الكثير من أجل تطور الحضارة الحديثة ، فذلك البرجوازى الرزين والحريص والذكى الذى بنى المصانع والطرق ، حفر القنوات وابتدع نظام الصرف وذهب ليستعمر أرضا أخرى ، اتهم بضحالته الفكرية ونفاقه ودناءة وسائله • والكاتب المسيحى الحق يتنصل منه ومن أعماله (تصوير ديستويفسكى للوشين فى الجريمة والعقاب ، وتصـوير مالجان لبرنارد شو فى منزل القلوب المحطمة) ، كما وجهت الحرب العالمية الأولى الى هيبته واحترامه ، ضربة لم يشف منها بعد • كما أثارت الدادية والسريالية عاصفة من الضحك عليه ، وفى السينما كشف رينيه كلير وشارلى شابلن حقيقته ، وأصبح الشخص الضئيل المحترم ، الجوال المحترم • وأتى الشعراء أصحاب الميول المدمرة العميقة ، كموظفى البنوك فى حفلة ساخرة •

والحيلة ما زالت صـالحة ، كمـا وضح جيه • بى • بريسـتلى فى روايته « رجل الزنجبيل The Ginger man » ، فبطله الوغد المطارد يقدم نفسه بشكل مؤثر ساخر ، كمواطن محترم جدا يستحق التكريم ، شخص لا يعلم ماذا يعنى اغتصاب أملاك الآخرين من أجل ثمن الشراب •

الحياة الخاصة والداخلية للفرد ، والتى كانت موضوع كتب جادة حتى وقت قريب ، بدأ ينظر اليها على أنها قديمة وباعثة على الضحك ، ان اجتهاد بروست تجاه نفسه • يبدو الآن موضة قديمة ، وفى الواقع ، فان اتالو سفيفو ، المعـاصر لبروست ، اسـتخدم فى كتابه « اعترافات زينو » فكرة الاستبطان والعصاب ومعرفة الذات موضوعا لسـخريته الكوميدية • فرفاهيتى ، وتوافقى مع الآخرين ، وزواجى وعائلتى ، كل هذه الموضوعات ستجعل القارىء المعاصر يضحك من كل قلبه ، قد لا يتفق الكتاب تمـاما مع برتراند رسل فى قوله ان « الأنا » ليست الا تعبيرا نحويا ، لكن قد يرون فى بعض ادعاءات « الأنا » موضوعات كوميدية ، بل لقد حدث بالفعل أن ستندال فى القرن التاسع عشر ، قد ضجر من التركيز على « الأنا » • وأدان ذلك فى اصطلاحات مميزة •

قد يمكن تصوير التغيرات التى حدثت بالمقارنة بين رواية توماس مان القصيرة « الموت فى فينيسيا » ، ورواية فلاديمير نابوكوف « لوليتا » ، فى القصتين هناك رجل عجوز تغلبه الشهوة الجنسية تجاه شخص أصغر منه ، هذا الحادث المؤسف يشتمل على ابوللو وديونيسيوس • فبطل توماس مان ، جوستاف ايشنباخ رجل متحضر جدا ، نفر من غرائزه التى طالبته بلا توقع بحقوقها ، وتمادت فدخلت منطقة المرض والانحراف ثم جرفها الطاعون ، وهذه فكرة نيتشية (نسبة الى نيتشه) تماما ، ولكن فى « لوليتا » فان الحياة الداخلية لبطلها همبرت قد أصبحت نكتة ، وهو كشخصية لا يشبه ايشنباخ الشخصية الكبيرة فى الأدب الأوروبى ، هو شخصية من الدرجة الرابعة أو الخامسة ، ولا يستطيع أن يكون جادا فى عواطفه ، أما بالنسبة لوالدة لوليتا ، فان المسكينة تجعله يضحك حين يعرف أنها وقعت فى حبه ـ قائلا انها امرأة مبتذلة • ولحد ما فان حكمه عليها جاء بسبب انخفاض مستوى ثقافتها • وابتذالها جعلها ضحية مناسبة تماما • ولو لم تكن كلماتها عن الحب والرغبة كأنها خارجة من صفيحة قمامة ، التى يرى فيها الجمهور الأمريكى تعبيرا مناسبا لوصف احتياجاتها النفسية والشخصية ، فانها كانت ستعامل بجدية أكبر • ان جدية مان حول الحب والموت ، فكرة عمرها قرون عديدة ، بينما الموضوع نفسه تحول للأسف الى كوميديا وعن قصد فى « لوليتا » ، حتى شخصية كويلتى فى الرواية لم تأخذ موتها الخاص بطريقة جادة وبينما يقتل على يد همبرت فان يسخر من موقفه ، وكذلك يفعل همبرت ، ويفقد فى النهاية حياة لم يكن يستحق أن يعيشها • ان ايشنباخ المعاصر لا ينكر رغباته ، ولكنه ليس بكرامة الرجل القديم ، فهو دائما على حافة العبث • ان رايت موريس فى روايته الجديدة « ياله من طريق » يسخر بوضوح من فكرة الموت فى فينيسيا • ان أساتذته الأمريكيين يناقشون الموت فى البندقية طوال الوقت ، ويشعرون أن هناك أملا ضئيلا باقيا لهم ، يعتقدون أن عصرهم قد انتهى ، وأنهم لا يناسبون العصر الجديد ، وينسحبون بنكتة •

ويجب أن نذكر أنفسنا ، بأنه اذا وجد اليوم عدد كبير من الناس يستمتعون أو يستهجنون بالحياة الفردية ، فذلك لأن المنظمات العامة الهائلة ـ علمية وصناعية وسياسية ـ تضخ للجماهير الضخمة بأفراد جدد كل يوم • هذه المنظمات هى التى تحدد التطور الخاص للفرد • أنا نفسى غير مقتنع أن هناك وجودا شخصيا للفرد أقل مما كان فى السابق ، كما أنى غير متأكد من أن هناك من يستطيع أن يعبر عن القضية بشكل

صحيح · وكل ما أفعله ، ببساطة ، أنى أسجل مواقف الكتاب المعاصرين ، بما فيهم الكتاب فى أمريكا ، المقتنعين بأن هدهدة النفس قد انتهت ·

ما هى الذات الحديثة فى أرض اليوت الخراب ؟ انها أولئك الكثرة التى تعبر الجسر فى مدينة عصرية حديثة ولا تدرى أن الموت قد طواها بالفعل ، انها الموظف المتمل (من الدمل) الذى يمارس حريته الجنسية مع السيدة المحبوبة على فترات قصيرة ، وبعد أن انحطت الى هذه الدرجة من الحماقة ، وضعت أسطوانة على الجرامفون ·

ما هى الذات الانسانية عند الروائيين الفرنسيين بعد الحرب الأولى · من أمثال لويس فرديناند سيلين ؟ أو البير كامو أو كيرزيو مالا بارت بعد الحرب الثانية ؟ ان الانسان فى رواية الغريب لكامو مثلا ، هو مخلوق بين البدائى وبين المتحضر ، ذات خالية من العمق ، لقد قطعنا شوطا بعيدا عن « مونتتان Montaiyne » واعتقاده بالذات الكاملة ، الذات العازفة بذاتها ·

كثيرة هى الروايات الأمريكية التى تناولت الحياة الخاصة بتمعن وبشكل كوميدى ، لوليتا لنابوكوف ، رجل الزنجبيل البريستلى ، وكم الثمن لبليخمان ، أو ستيرن لفريدمان ، وكلها كمن يختبر قول سقراط ، بأن الحياة التى لا نتمعن فيها جيدا لا تستحق أن تعاش ، ومن الواضح أنهم وجدوا أن الحياة بذلك الشكل مضحكة أيضا ، والبعض لم يجد أصلا الحياة التى يمكن أن يتمعنها · ان قوة الحياة العامة أصبحت كبيرة وخطيرة حتى لم تعد الحياة الخاصة قادرة على المحافظة أو الدفاع عن مظهر أهميتها · وضعنا المدمر موجود فى ذهن كل واحد منا ، خضوعنا واستسلامنا يبدو أنه أحد مطالب قبح مدنتنا العام ، بالهراء التليفزيونى الذى يهدد بتحويل أمخاخنا الى « بالوظة » داخل رءوسنا بمثل هذه التفاهات التى يقدمها · مطلوب من الذات أن تهيىء نفسها للتضحية بها ، وهذا هو الوضع الذى تعكسه الرواية الأمريكية المعاصرة ·

بالنسبة للمستقبل ، فهو لن يصدمنا بعد أن فعلنا كل ما يمكن لفضح أنفسنا · لقد عرينا تماما زيف الفكرة القديمة عن الذات ، ويصعب علينا الآن السير فى الطريق نفسه · والآن ، وقد طرحنا جانبا المفاهيم الخاطئة ، قد تخبرنا بعض القوى داخلنا عمن نكون نحن ؟ لا يمكننا أن نفكر أن الانسان لم يعد كما كان يظن به منذ قرن مضى · ومع ذلك يبقى السؤال ·· ما هو الانسان الآن ؟

يبدو لى أن الكتاب المعاصرين أجابوا على هذا السؤال بشكل هزيل • لقد أخبرونا بسخط أو بعلمية أو بسخرية كم هو كبير خطؤنا ، أما بالنسبة للباقين فلم يقدموا الا القليل • الواقع أن خطيئة الكتاب المعاصرين تكمن فى أنهم يفترضون أنهم يعرفون ، كما يعتقدون أن العلوم تعرف الاجابة وكذلك التاريخ ، ان موضوع الروائى لا يمكن ادراكه بمثل هذه الطرق • اللغز يتزايد غموضه ، ولا يتضاءل ، والنماذج الأدبية يصيبها البلى ، ولغز الانسان قائم يتحدى •

أدب الاستنزاف

جون بارث

« الحقيقة أن كل كاتب يبدع ريادته الخاصة ، ان عمله يعدل مفهومنا للماضي ، ويصف لنا المستقبل أيضا »

خورخي لويس بورخس
في « التيه » ٠

« أنتم يا من تصغون ٠٠ أعطوني حياة على سبيل المجاز
ولن أحملكم المسئولية ٠ كلماتي الأولى ليست هي الأولى ٠
ارغب لو بدأت بشكل مختلف »

جـون بارث
في رواية « ضائع في بيت المتعة » ٠

أريد أن أناقش ثلاثة أشياء متشابهة مرة واحدة ، أولها بعض الأسئلة القديمة أثارتها فنون التواصل الجديدة ، وثانيها بعض الجوانب الفنية للكاتب الأرجنتيني « خورخي لويس بورخس » الذي أعجب به كثيرا ، وثالثها بعض اهتماماتي الخاصة بفن القصة ، وعلاقتها بهذه القضايا الأخرى ، وبما اسميه أدب « القدرات المنهكة » أو بتعبير أكثر أناقة : أدب الاستنزاف ٠

ولا أعني بكلمة « استنزاف » أي تعب يتعلق مثلا بالانهاك الجسدي أو التفكك الأخلاقي أو الثقافي ، بل أعني استنفاد أشكال أو قدرات معينة في التعبير الأدبي ٠ وذلك على أية حال ليس سببا يدعو لليأس ٠ لقد تنازع كثير من الفنانين الغربيين ولسنوات عديدة ، حول تعريف وسائل الاتصال الفنية ، والأنواع الأدبية ، وأشكال غنية عن التسمية كالفن الشعبي ، والأحداث الدرامية والموسيقية ، وسلسلة كاملة من فن وسائل الاتصال أو الفن المختلط ، التي تحمل أحدث الدلائل لتقاليد التمرد ضد

التقاليد . مثلا ، استلمت نشرة فى البريد منذ فترة ، يعلن صاحبها روبرت فليو باصطلاحات كهذه « طعام وفير للفكر الغبى » مع صندوق مملوء بقصاصات مكتوب عليها بوضوح « أسئلة ليس لها معنى » يرسلها المشترى لمن يرى أنها تناسبه ، وذات مرة أرسل « راى جونسون » الى مجموعة من الأصدقاء المختلفين ، مجموعة كتابات غريبة لاذعة فى معظمها تحت اسم « الثعبان الورقى » (تقول النشرة انها مرسلة من مدرسة نيويورك للأدب بالمراسلة) ، أو ما أرسله « دانيال سبوير » بعنوان حكايات طبعت بالمصادفة » ، وهى فى ظاهرها وصف لكل الأشياء التى قد تكون على مكتب الصالة للمؤلف ، وفى حقيقتها اعلان عن وجوده .

فى الظاهر ، على الأقل ، فان الوثيقة التى تشمل هذه المواد عبارة عن نشرة من « الصحافة الأخرى » ، أشياء معدة لأغراض مختلفة . وأنا أعرف منهم « مدرسة نيويورك للاعلان الأدبى » ، وعلى أية حال ، فان بضاعتهم تستحق أن يقرأ عنها المرء ، ويدير حولها حوارا ممتعا فى فصول تعلم كتابة الرواية مثلا ، حيث نناقش هناك روايات متحررة مازالت فى الأدراج ، بصفحات غير مرقمة ، عشوائية ، ومقترحات طريفة كطباعة رواية فينجازويك على بكرة ورق طويلة . من الأسهل طبعا ، والأكثر قبولا أن نتحدث عن التكنيك ، بدل أن نكتب الفن . والمكان الذى تدور فيه أحداث رواية ما ، وما شابه يثير مناقشات حول علم الجمال ، والواقع، وهل التصوير كان دراميا ، وما شابه من نقاط حيوية حول طبيعة الفن وتعريف مصطلحاته وأنواعه .

واللافت للنظر ، على سبيل المثال ، حول فنون وسائل الاتصال الحديثة ، ميلها لاقصاء ليس فقط الجمهور التقليدى الذى يتذوق الفن الجيد ، بل أيضا الأفكار التقليدية للفنان : العامل الأرسطى الذى يحقق مع التكنيك والحيلة الأثر الذى يرجوه المؤلف فى الجمهور ، بكلمات أخرى اقصاء الشخص صاحب الموهبة غير العادية . المتطور أكثر من غيره . والذى يستطيع تنظيم الموهبة الممنوحة له الى فن رائع . انها فكرة وجيهة فى ظاهرها ، وقد تشوق الغرب الديمقراطى لاستخدامها ، فأدان ليس فقط المؤلف الخبير بالرواية التقليدية ، ولكن أيضا المؤلف الصانع المسيطر على فنه ، الذى اعتبر رجعيا بل وفاشيا .

وأنا شخصيا ، لكونى صاحب مزاج يختار أن يتمرد ضمن حدود التقليدية ، فانى أفضل نوع الأدب الذى لا يستطيعه الآخرون : النوع الذى يحتاج الخبرة والاطلاع والاتقان الفنى بالاضافة الى احتوائه على فكرة جمالية أو الهام ما .

فانا استمتع بالفن الشعبى ، لكنى أتأثر بدرجة أكبر بعروض الحواة ولاعبى الاكروبات فى مسرح المنوعات ، حيث اعتدت الذهاب عند كل عرض جديد ، فهؤلاء فنانون عباقرة ، يقومون باشياء يحلم بالقيام بها كل امرىء ، ولكن لا أحد يستطيع القيام بها تقريبا •

افترض أن التمييز يجب أن يكون بين الأشياء التى تستحق التنويه بها ، والأشياء التى تستحق أن يفعلها المرء • كأن يقول المرء مثلا « على الانسان أن يكتب رواية بمشاهد تقفز من الكتاب كما فى كتب الأطفال » مع التلميح بأن المرء لن يكلف نفسه كتابة مثل هذا العمل •

ومع ذلك فان الفن وأشكاله وتقنياته تسير مع التاريخ ، وهى لذلك تتغير بالتأكيد • وأنا أتفق مع ملاحظة قالها سول بيلو بأن التقنيات الروائية المعاصرة هى أقل الصفات أهمية بالنسبة للروائى المعاصر ، ولكنى أضيف أن هذه الصفة الأقل أهمية قد تكون مع ذلك اساسية • وعلى أية حال اذا كان الروائى غير متوافق تقنيا مع العصر معناه أن هناك نقصا فى موهبته أو أنه عاجز فنيا • ان السيمفونية السادسة لبيتهوفن لو أنجزت فى هذا العصر لكانت محرجة • وهناك كثير من الروائيين المعاصرين يكتبون الرواية بتقنيات أوائل القرن ، بلغة منتصف القرن عن أناس وقضايا معاصرة ، وهذا يجعلهم أقل رونقا (فى نظرى) من الكتاب الممتازين المعاصرين تقنيا مثل جويس وكافكا فى زمنهم وزمننا ، أو بيكيت وخورخى بورخس • أود أن أقول ان الفنون التى تقدمها وسائل الاتصال الحديثة تميل الى الوسطية بين الميادين التقليدية الجمالية من ناحية والابداع الفنى من ناحية أخرى ، وأعتقد أن الفنان العاقل أو المواطن العاقل سينظر اليها بالجدية التى ينظر بها الى حديث جيد فى دكان بقالة ، فهو سيصغى بعناية ، ان لم يكن متحدثا ، ويظل متابعا حتى ولو بطرف عينه ، فربما يسمع اقتراحا يساعد على فهم أو صنع الأعمال العظيمة للفن المعاصر •

***

الرجل الذى أود الحديث عنه هنا ، هو خورخى لويس بورخس ، الذى صور جيدا الفرق بين الفنان التقليدى تقنيا ، والمواطن المعاصر ، والفنان المعاصر تقنيا • فى مقولتى الأولى فانى أضع كل الروائيين الجيد منهم والردىء الذين يكتبون ليس فقط كأن القرن العشرين لم يأت بعد • ولكن كما لو أن الكتاب العظام فى هذا القرن لم يوجدوا قط (ملاحظة : وقد قرب هذا القرن على الانتهاء فمن المرعب أن نرى كثيرا جدا من كتابنا

يتبعون خطى ديستويفسكى أو تولستوى أو فلوبير أو بلزاك ، في حين أن السؤال الحقيقى يبدو لى أنه كيف نتبع ليس جويس ولا كافكا ولكن أولئك الذين أتوا بعدهما وهم الآن فى أواخر عمرهم وابداعاتهم) ٠ أضعهم جميعا فى حقيبة واحدة ٠ وفى مقولتى الثانية : أضع جميع من يشبهون أحد جيرانى فى « بافالو » الذى يبتدع موضة ما يصنعها من سقط المتاع — من قماش مزيت مختلط بالرمل — ويخوزقها على خازوق او يعلقها من الرقبة — فى سلة واحدة ٠ وفى مقولتى الثالثة أضع القلة القليلة ، التى لا تكاد شهرتهم الفنية تعادل شهرة روائى فرنسى تجريبى معاصر ، والذين يخاطبون قلوبنا ووضعنا الذى مازال انسانيا ، بفصاحة وتاثير ، كما يفعل الفنانون الكبار دائما ٠ اثنان من هذه القلة ، يعتبران من أروع من عرفت ، صمويل بيكيت ، وخورخى بورخس ٠ وهما المعاصران الوحيدان تقريبا اللذان أقرأ لهما ، ويمكن أن نضعهما مع عمالقة الرواية فى القرن العشرين ٠ فى تاريخ الجوائز العالمية غير المثير ، منحت جائزة الناشرين الدولية سنة ١٩٦١ الى بيكيت وبورخس معاً ، وهو استثناء سعيد فى الواقع ٠

من حداثة هذين الروائيين ، أنه فى عصر الحلول النهائية والقول الفصل — على الأقل يشعر المرء أنه القول الفصل فى كل شىء من التسليح الى علم اللاهوت ، الى الاحتفال بعدم انسانية المجتمع ، وتاريخ الرواية — فان عملهما — كل بطريقته — يعكس حالة العصر ويتعامل معه بالقول الفصل تقنيا وفكريا وموضوعيا (من الموضوع) ، مثل ما فعلت رواية يقظة فينيجان بطريقتها المختلفة ٠

ومن العجيب أن يلاحظ المرء — مهما كان الأمر عرضيا — أن جويس كان شبه أعمى بالفعل فى نهاية حياته، وبورخس كان أعمى بمعنى الكلمة، بينما بيكيت أصبح كالأخرس ، وقد انتقل من اسلوب الجملة الانجليزية رائعة التركيب ، الى تركيبة أكثر اختصارا ووافية بالغرض باللغة الفرنسية، الى نثر دون علامات ترقيم أو علاقات نحوية فى روايته « كيف يكون الأمر ؟ » وأخيرا الى لغة التمثيل الصامت ٠ على المرء أن يستنبط منهجا نظريا لاسلوب بيكيت ، فاللغة أخيرا تتكون من الصمت كما تتكون من الصوت ، والتمثيل الصامت مازال أداة توصيل ، ولقد زمجر فى وجهى ذات مرة طالب فى جامعة ييل معلقا على كلمتى السابقة ٠ تلك فكرة كانت موجودة فى القرن التاسع عشر : أداة توصيل بلغة الحركة ٠ لكن لغة الحركة تتكون من سكون وحركة ، وبيكيت فى تطور عمله وجد أن النص الثابت والشخص الصامت مازالا لا يشكلان القول الفصل ، ما رأيكم فى خشبة مسرح خالية صامتة اذن، أو صفحات بيضاء ليس فيها حرف واحد ؟ أو حادثة لا يحدث فيها شىء ، كما حدث فى مسرحية « كيج Cage »

« ٣٣ ’ ٤ ٩ » ، لكن التواصل الدرامى يحتاج لغياب وحضور الممثلين ، وحتى هذا بالنسبة لبيكيت ليس الكلمة الأخيرة ، افترض أن الذى يرضيه هو اللاشىء ، لكن العـدم هو خلفية ضرورية ومعقـدة للوجود ، وعنـد هذه النقطـة ، بالنسبة لبيكيت فان التوقف عن الاستمرار فى عملية الخلق الأدبى يبدو منطقيا ، تتويجا لكلمته الأخيرة ·

يا له من ركن يحشر المرء نفسه فيه ! يقول «أرسين» الخادم فى الرواية « وات » « لن تسمع صوتى ثانية » انه الصمت الذى يتحدث عنه مولوى ، « الصمت الذى خلق منه الكون » ·

وأضيف ، بالنيابة عن الجميع ، أنه من المعقول أن نعيد اكتشاف براعة قدرات اللغة والأدب ــ مثل النحو والترقيم ، حتى رسم الشخصيات والحبكة ــ واذا سار الانسان بشكل صحيح فانه سيعى ما كان السلف يسعى اليه ·

ان خورخى بورخس يعى كل هذه الأشـياء · ففى العقود العظيمة للتجريب الأدبى كان مرتبـطا بمجـلة برزما Prisma التى كانت تنشر موادها على الحوائط ولوحات الاعلانات ، فأعماله « فى التيه » و « قصص » لا تسبق فقط أكثر الأفكار تجريبية عند جمهور الصحافة الأخرى ، ولكنها أيضا كانت أعمالا أدبية رائعة ، تصور بطريقة بسيطة الفرق بين حقيقة علم الجمال واستخدامها الفنى ، وبالتالى فان الفنان الحقيقى ليس مجرد متحدث عن الحقائق الأساسية والأخيرة فى الابداع ، ولكن مستخدم جيد لها ·

لنأخذ قصته « بيير مينـارد مؤلف كيشوت » وهو بطل مجنك ، واسع الخيال بشكل مدهش ، من طراز الرمزيين الفرنسيين فى أول القرن، يبـدع ــ لا يستنسخ أو يقلد بل يؤلف ــ عـدة فصـول من رواية « سرفانتيس » ·

يخبرنا بطل بورخس « انها لمفاجأة وكشف للحقيقة ، انك نقارن دون كيشوت الذى أبدعه مينارد بالآخر الذى أبدعه سرفانتيس · يقول الأخير فى روايته ــ الجزء الأول ، الفصل التاسع :

« الحقيقة ، التى أمها التاريخ ، الذى هو منافس للزمان ، ومستودع الأفعـال ، شاهد على الماضى ، ومثال الحاضر وناصـحه ، ومسـتشار المستقبل » ·

كتب هذه العبقرى سيرفانتيس فى القرن السابع عشر . وهذا السرد هو مجرد تعبير بلاغى فى مدح التاريخ .

ويكتب مينارد فيقول :

« الحقيقة ، التى أمها التاريخ ، الذى هو منافس للزمان ، ومستودع الأفعال ، شاهد على الماضى ، ومثال الحاضر وناصحه ، ومستشار المستقبل » .
ــ الجملة نفسها عند سرفانتيس ــ .

التاريخ أم الحقيقة ، فكرة مدهشة ، فمينارد المعاصر لوليم جيمس لا يعرف التاريخ كتساؤل عن الحقيقة ولكن كأصل لها ... الخ .

انها فكرة طريفة ، ذات شرعية ثقافية تؤخذ فى الاعتبار ، لقد ذكرت من قبل أن السيمفونية السادسة لبيتهوفن لو ألفت الآن لسببت لنا الارباك ، لكنها لن تكون كذلك لو ألفها موسيقار بقصد السخرية . وهو يعى تماما اين كنا وماذا أصبحنا . ان أهميتها ستكون ــ على أحسن الأحوال أو أسوئها ــ كأهمية الاعلانات التليفزيونية ، والفرق هو أنك هنا تعيد انتاج عمل فنى بدلا من انتاج غير فنى ، والسخرية ستكون من نصيب الأدب وتاريخ الفن مباشرة بدلا من الوضع الثقافى . وفى الواقع ، لا يحتاج امرء لاعادة تأليف السيمفونية السادسة ، أكثر من حاجة « مينارد » الفعلية لابداع دون كيشوت ، كان يكفيه أن ينسب الرواية لنفسه ليحصل على عمل جديد من وجهة نظر الحياة الثقافية . ان بورخس يلعب فى قصص عديدة على هذه الفكرة ذاتها ، وأستطيع أن أتخيل رواية بيكيت القادمة بتشابهها مع رواية لتوم جونز ، بالضبط كما كانت رواية « نابوكولى » الأخيرة بنصها وشروحها المتعددة اعادة انتاج لرواية لبوشكين ، وأنا نفسى قد تقت لكتابة الف ليلة وليلة بمجلداتها الاثنى عشر وشروحها التى ترجمها « ريتشارد برتون » ، ولأسباب ثقافية لم أعد أرغب فى ذلك ، وكم من الأمسيات قضيناها ، ونحن نشرب البيرة ، ونتناقش فى « البارثينون » التى كتبها « سارينين » ، أو مرتفعات ويذرنج التى كتبها د. هـ . لورنس ، أو ادارة جونسون لروبرت راوشنبرج . كلها اعادة انتاج أعمال سابقة .

أكرر أن الفكرة جادة وخطيرة ثقافيا ، مثل أفكار بورخس المتميزة الأخرى ، وكلها ذات طبيعة غيبية أكثر منها جمالية . ولكن من المهم أن نلاحظ أن بورخس لا ينسب رواية دون كيشوت لنفسه ، أو أعاد تأليفها مثل بطله مينارد ، ولكنه أنتج عملا أدبيا أصيلا ، يتضمن فى ذاته

صعوبة وعدم ضرورة اعادة كتابة الأعمال الأساسية في الأدب • ان انتصار بورخس الفنى ، هو مواجهته الطريق الثقافى المسدود ، واستخدام هذا الطريق ضد نفسه لانتاج وانجاز عمل انسانى جديد ، واذا تطابق هذا مع ما تصنعه الصوفية ، حيث يقول كيركجارد « كل لحظة تقفز الى اللانهائى تسقط بالتأكيد فى المحدود والنهائى » ، فانه تطابق يعبر عن جانب آخر من ذلك التناظر القديم ، وبتعبير شائع أنها قضية القاء ماء الاستحمام دون أن نفقد الطفل لحظة واحدة •

وطريقة أخرى للنظر الى انجازات بورخس ، تتضح فى اصطلاحين من اصطلاحاته الخاصة والمحببة : الجبر (رياضيات) والنار • فى قصته الطويلة الجامعة « طولون الأكبر » • يتخيل عالما مفترضا وخياليا تماما ، يجمع فيه مجموعة سرية من الباحثين للقيام بتأليف دائرة معارف بصورة خفية • دائرة المعارف هذه ترسم تخطيطا بديلا لعالمنا من كل النواحى من جبره الى ناره ، ويخبرنا بورخس بقوة تخيلية أنه اذا تحقق هذا مرة ، فان الفكرة ستتوغل لتحل أخيرا محل واقعنا السابق • ووجهة نظرى أنه لا النار ولا الجبر ـ اتكلم مجازيا ـ يمكن أن تحقق هذه النتيجة وحدها • وجبر بورخس ، وهو الذى أقيم له وزنا ـ ثم ان الحديث عن الجبر أسهل من الحديث عن النار ـ لا يمكن أن يعادله أى مثقف عملاق • ان مؤلفى دائرة معارف طولون الأول ليسوا فنانين • برغم أن عملهم بشكله الروائى سيرحب به أى ناشر فى نيويورك الآن • ان مؤلف « طولون الأكبر » الذى أشار مجرد اشارة الى دائرة المعارف الساحرة الفاتنة ، فنان ، والذى يجعله فنانا من الدرجة الأولى ، مثل كافكا ، هو تضفيره تلك الرؤية الثقافية العميقة مع بعد نظر انسانى • بلغة شاعرية قوية ، وسيطرة كاملة على وسائله التى يستخدمها ، مما يجعله عظيما فى أى قرن الا قرننا •

منذ فترة قريبة ، وفى هامش لطبعة مدرسية من كتاب توماس براون « دفن الجرة » ، وقعت على معلومات استدلالية عن بورخس تذكرنا بوعى طولون بنفسه : القضية الحقيقية لكتاب « الأفاكين الثلاثة » الذى أشار اليه براون اشارة عابرة فى أحد كتبه السابقة ، « الأفاكون الثلاثة » رسالة تجديفية غير موجودة ضد الأنبياء ، وشاع فى القرن السابع عشر انها موجودة أو كانت موجودة • وقد نسبها الشارحون ، بدرجات مختلفة الى بوكاشيو ، وبيير ارتينو ، جياردانو برونو ، والى توماس كامبينيللا ، ويضيف براون لا أحد رأى نسخة منها برغم الاستشهاد بها كثيرا ، وتفنيدها وشجبها ومناقشتها وكأن كل واحد قد قرأها ، حتى ظهر بالفعل كتاب منحول فى القرن الثامن عشر بتاريخ مزيف ١٥٩٨ بعنوان «الأفاكون الثلاثة » • ومن العجيب أن بورخس لم يشر الى هذا العمل ، فهو يبدو أنه

قرأ كل شيء • بما فيه الكتب التي لم توجد ، « وبراون » هو أحد الكتاب المفضلين لديه •

يعلن راوى «طولون الأكبر » فى النهاية :

« ان الانجليزية والفرنسية والأسبانية ستختفى من الكرة الأرضية• وسيكون العالم « طولون » لا يهمنى كل هذا ، وأمضى فى مراجعتى – فى الأيام الراكدة فى فندق اندروجى – لترجمة غير مؤكدة – لا اعتزم نشرها – لكتاب براون « دفن الجرة » » •

(الأدهى ، انى عند اعادة قراءة « طولون الأكبر » وجدت ملاحظة أقسم انها لم تكن موجودة فى العام الماضى تقول « ان المليونير الأمريكى غريب الأطوار الذى يمول دائرة معارف طولون ، اشترط ألا يقيم العمل اية علاقة مع يسوع المسيح ») •

ان « تلويث الواقع بالحلم » كما يقول بورخس ، هو أحد أساليبه المألوفة ، والتعليق على هذا التلوث هو أحد وسائله الروائية المحببة • ومثل غيره من الكتاب العظام ، فهذه الوسائل اسلوب الكاتب أو الشكل الذى يستخدمه الى استعارة تخدمه • كما تفعل اليوميات الختامية « لصورة الفنـــان فى شبابه » أو البناء الدائرى « ليقظة فينيجان » • وفى حالة بورخس فان قصة « طولون الأكبر » هى قطعة حقيقية من الواقع الخيالى فى عالمنا ، متناظرة مع كل الأشياء الطولونية المختلفة التى تتخيل انها تعيش فى وجود حقيقى • انها نماذج نفسها ، أو استعارة لنفسها ، ليس فقط فى الشكل الذى صبت به القصة • ولكن حقيقة أنها قصة رمزية «ووسيلة الاتصال هى الرسالة » •

ومثل كل أعمال بورخس ، فان القصة تصور فى جوانبها الأخرى الموضوع الذى أعنيه : كيف يمكن لكاتب فى عصرنا أن يحول الحقائق الأساسية الأخيرة لعصرنا الى مادة لعمله بمفارقة وعلى نحو غير مألوف ؟ ولو عمل ذلك بمفارقة فانه يتســامى أو يتجاوز ما بدا أنه الغــاء له • بالطريقة نفسها التى يتجاوز فيها الصوفى المحدود ليتمكن من الحياة روحيا وجسديا فى العالم المحدود • افترض أنك كاتب موهوب ، وشعرت أن الرواية ان لم يكن النثر الأدبى عموما أو كل الكلمات المطبوعة ، قد أفرغت كل ما عندها كما يزعم ليسلى فيدلر وآخرون ، فماذا عليك أن تفعل ؟

وأنا أميل الى موافقة من يزعم ذلك لكن مع بعض التحفظات والاعتراضات ، فالأشكال الأدبية لها ظروفها التاريخية المختلفة التى أنشأتها ، وربما يكون زمن الرواية العظيمة قد انتهى ، مثل زمن التراجيديات التاريخية أو الأوبرات الكبرى ، فلا ضرورة للانزعاج من ذلك ـ ربما ينزعج بعض الروائيين ـ والطريقة الوحيدة لمعالجة مثل هذا الاحساس قد تكمن فى كتابة رواية عنه · واذا كانت الرواية تاريخيا تسلم الروح أو تقاوم فذلك لا يهمنى ، واذا شعر كتاب ونقاد كثيرون بامكانية التنبؤ بمستقبل الرواية، فان شعورهم سيصبح حقيقة ثقافية لها وزنها ، مثل الاحساس بأن الحضارة الغربية والعالم أجمع فى طريقه للنهاية ، واذا أخذت حشدا من الناس الى الصحراء بحجة أن العالم سينتهى ، ثم لم ينته العالم ، فستعود الى البيت خجلا ، ولكن الشكل الفنى الذى يصمد ويقاوم لا يلغى أو يضعف عملا فنيا أبدع فى البيئة التنبؤية المشابهة · وتلك احدى الفوائد الهامشية لكون المرء فنانا لا نبيا · لو حدث انك مثل فلاديمير نابوكوف لواجهت ذلك الاحساس بالنهاية بكتابة « نار شاحبة » وهى رواية جميلة يكتبها متعلم متحذلق فى شكل تعليق متحذلق على قصيدة ابتدعت للغرض نفسه · ولو كنت بورخس لكتبت قصص التيه ، وهى قصص يكتبها أمين مكتبة مثقف فى شكل هوامش لكتب خيالية أو مفترضة الوجود · وأضيف ، انك لو كنت كاتب هذه السطور لكتبت رواية « وسيط الأعشاب المخدرة The sot-weed factor » مع أنى أرى أن فكرة بورخس أكثر طرافة، أو قد تكتب رواية مثل « راعى ماعز جايلز Giles-Goat Boy » لكاتب هذه السطور أيضاً ·

ولو بدا هذا التفكير منحطا ثقافيا ، ومع ذلك فان النوع الأدبى كله بدأ بهذا الشكل · فرواية « دون كيشوت » تقلد حكاية « أمادس الغالى » ـ نسبة الى بلاد الغال ـ وسرفانتيس نفسه يتظاهر بأنه سيدى حامد الأيلى ، أو فيلدنج يقلد ريتشاردسون بتهكم · « التاريخ يكرر نفسه على شكل مسرحية هزلية » نعنى بالطبع فى شكل أو اسلوب المسرحية الهزلية، وليس بأن التاريخ هزلى · التقليد كشىء جديد وقد يكون جادا تماما ومؤثرا بالرغم من جانبه الهزلى (مثل أثر الغاوية فى الأعمال التى تقدمها وسائل الاتصال) ، وهذا هو الفارق المهم بين الرواية الأصيلة أو التقليد المتعمد لرواية ما أو التقليد الروائى لأنواع أخرى من الكتابات والوثائق ·

المحاولات الأولى (أو تميل تاريخيا للمحاولة) لتقليد الأعمال ووسائلها التقليدية ـ العلة والتأثير ، الحكايات ، رسم الشخصيات ، التوثيق التنظيم والتفسير ـ اعترض عليها منذ زمن كأفكار عتيقة أو استعارات لأفكار قديمة ، ويخطر على الذهن هنا كتاب آلان روب جرييه

« نحو رواية جديدة » ، لكن هناك ردا على هذه الاعتراضات ليس مجال الاشارة اليها هنا ، ولكن يمكن للمرء أن يلاحظ أن الكتاب تجنبوا تلك الاعتراضات بتقليد روايات لا تقدم الحياة مباشرة ولكن تقدم احتجاجا على الحياة · والحقيقة أن هذه الروايات ليست بأقل بعدا عن الحياة من روايات ريتشاردسون أو جوته المعتمدة على المراسلات · فكلاهما يقلد الوثائق الحقيقية ، وموضوع الراويات فى النهاية هو الحياة وليست الوثائق · الرواية تشبه الحياة الواقعية كثيرا كالرسالة ، والرسائل فى رواية « أحزان فرتر » مثلا خيالية وليست واقعية ·

قد يركب المرء خياليا مثل هذا التقليد ، لكن بورخس لا يفعل ذلك ، فهو مبهور بالفكرة · فمن أوهامه الأدبية المتكررة الليلة ٦٠٢ من ليالى ألف ليلة ، حين بدأت شهرزاد بسبب خطأ من الناسخ تقص على شهريار قصص الليالى منذ البداية ، ويقاطعها الملك لحسن الحظ ، لأنه لو لم يفعل فلن تكون هناك الليلة الثالثة بعد الستمائة ، بينما كان هذا سيحل مشكلة شهرزاد — التى هى مشكلة كل راو لقصة أن ينشر أو يصمت — (أشك أن بورخس قد حلم بهذا تماما ، ولكن ما يشير اليه لا يوجد فى أية طبعة من طبعات ألف ليلة استطعت الاطلاع عليها ، وعلى كل حال فبعد قراءتى لطولون الأكبر على المرء أن يعيد التأكد من كل فصل) ·

ان بورخس (الذى اتهمنى شخص ما مرة بأنى اخترعه) مهتم بالليلة الثانية بعد الستمائة · لأنها تشكل حالة من القصة داخل القصة ، القصة التى تدور حول نفسها، واهتمامه بمثل هذه الحالات ذو أبعاد ثلاثة: اولها كما قال هو بنفسه : ان هذه الحالات تزعجه أو تزعجنا غيبيا ، وذلك حين تصبح الشخصيات فى عمل روائى هى قارئة العمل أو مؤلفة الرواية التى هى فيها ، فذلك يذكرنا بالجانب الخيالى لوجودنا الخاص ، وهذا أحد موضوعات بورخس الرئيسية كما هو بالنسبة لشكسبير وكالديرون وأونامونو وغيرهم · وثانيا : أن الليلة الثانية بعد الستمائة هى تصوير أدبى للارتداد الى اللا متناهى مثلها مثل معظم الصور والعناصر الرئيسية عند بورخس ، وثالثا ان الحركة الافتتاحية العارضة لشهرزاد مثلها مثل سرد بورخس فى الارتداد للا متناهى هى صورة للاستنزاف أو محاولة استنفاد للقدرات التى هى هنا قدرات أدبية · وهكذا نعود الى موضوعنا ·

ما يجعل بورخس أكثر أهمية بالنسبة لى من نابوكوف أو بيكيت مثلا ، هى مقدمته المنطقية التى يقترب بها من الأدب، وبكلمات أحد ناشريه: « بالنسبة لبورخس لم يسع أحد للأصالة الأدبية ، فكل الأدباء تقريبا بدرجة أو بأخرى مخلصون للنماذج الأولية الأدبية سابقة الوجود » · ولذا كان ميله للتعليق على كتب خيالية غير موجودة : لأن محاولة المرء

أن يضيف بشكل سافر ولو قصة قصيرة تقليدية ـ دعك من الرواية ـ الى كم الأدب الأصيل هو تجاسر كبير وسذاجة هائلة ، لأن الأدب قد أنجز الكثير قبله • وجهة نظر أمين مكتبة ، وكادت أن تكون فكرة معتدة بنفسها لو لم تكن جزءا من رؤية حية غنية وحميمية وقريبة منا ، وتستخدم ضد نفسها بدقة وبعد نظر لصنع أدب جديد وأصيل •

يعرف بورخس « الباروك Baroque » بأنه ذلك الأسلوب الذى يستنفد عمدا (أو يحاول استنفاد) قدراته وحدوده حول صورته الساخرة نفسها » • بينما عمله الخاص ليس باروكيا الا بالمعنى الثقافى (فالباروك لم يكن أبدا موجزا ومختصرا ومقتصدا) ، وأنه يرى أن التاريخ الأدبى الثقافى كان باروكيا ، وأنه قد استنزف بشكل تام قدرات الرواية • ان قصص بورخس ليست حواشى لنصوص خيالية ولكنها نتاج نثرى لجثة الأدب الحقيقية •

هذه المقدمة المنطقية تعطى رنينا وعلاقة بكل صوره الرئيسية ، المرايا المتوجهة فى قصصه هى ارتداد ثنائى ، وازدواجية شخصياته تثير مضاعفات شريرة ممسوخة ، تذكر المرء بملاحظة بروان « بأن كل رجل ليس نفسه فقط •• فالمرء يعيش مرات ومرات » • (ان ذلك سيسعد بورخس ، ويوضح وجهة نظر براون ، فلنقل ان براون سلف لبورخس ، وقد قال بورخس فى كتابه عن كافكا : ان كل كاتب يبدع ريادته أو سلفه الخاص) • ان الفرقة الهرطقية المفضلة فى القرن الثالث الميلادى عند بورخس هم الممثلون المسرحيون ـ وآمل ألا يكون قد اختلقهم ـ الذين يؤمنون بأن التكرار مستحيل فى التواريخ ، وبالتالى يعيشون فى اباحية ليطهروا المستقبل من الفضائح التى ارتكبوها ، بكلمات أخرى ليستنزفوا قدرات العالم المتحلل بنهايته ؟

والكاتب الذى يذكره كثيرا بعد سرفانتيس هو شكسبير ، فى لقطة أدبية يتخيل الكاتب المسرحى وهو على فراش الموت يسأل الله أن يسمح له بأن يكون هو نفسه وواحدا فقط ، حيث انه كل واحد ولا أحد ، ويجيبه الله من خلال الاعصار أنه هو لا أحد أيضا ، فلقد حلم بالعالم كما حلم به شكسبير وبما فيه شكسبير •

ان قصة هوميروس فى الكتاب الرابع من الأدويسا التى تحكى عن منيلاوس وهو يواجه بروتيوس على شاطىء فاروس ، تتوافق بعمق مع أفكار بورخس : فبروتيوس « هو الذى يستنزف مظاهر الواقع » ، بينما منيلاوس يتنكر كى ينصب كمينا له • تناقض « زينو » مع أخيل ، وتجسيد

التراتواز (السلخلفاة) للارتداد اللا متنــاهي في الوجود الذى يطبقه بورخس على التاريخ الفلسفي ، مشيرا الى أن أرسطو استخدمه لدحض نظرية أفلاطون عن الأشكال الأدبية ، واستخدمه لويس كارول لدحض استنتاجات القياس المنطقى ٠ واستخدمه وليم جيمس لدحض فكرة المرحلة المؤقتة ، واستخدمه هيوم لدحض فكرة العلة والمعلول ، وبرادلى لدحض الامكانية العامة للعلاقــات المنطقية ، ويســتخدمه بورخس نفسه ، مســتشهدا بشوبنهاور ، كدليــل على أن العــالم هو حلمنا وفكرتنــا نحن عن هذا « الصدع الرقيق الخالد للاعقل » والذى يذكرنا بأن وجودنا كله زائف أو على الأقل خيالى ٠

« المكتبة اللامتناهية » الموجودة في واحدة من أعظم القصص ، هي صورة سديدة لأدب الاستنزاف ٠ « مكتبة بابل » تضم كل ما هو ممكن من أبجدية الأشخاص والأماكن ، تضم كل كتاب ممكن أن يوجد وكل حالة بما فيها حججك وبراهينك وتاريخ المستقبل ، وكل مستقبل ممكن ، ودوائر المعارف سواء لطولون أو لأية عوالم أخرى متخيلة ولم يذكرها ، وحسب كون لوكريشيوس فان عدد العناصر وتراكيبها محدود (برغم أنه كبير جدا) فان عدد حالات كل عنصر وتراكيبه لا نهائى مثل المكتبة نفسها ٠

وذلك يوصلنا الى الصورة المفضلة تماما لدى بورخس : التيه ٠ وبالنسبة فان التيه هو اسم الكتاب الأساسى والحقيقى له ٠ والدراسة الوحيدة المطولة فى الانجليزية عن بورخس ، التى كتبتها أنا ماريا بارينيشيا أسمتها : « بورخس صانع التيه » ٠

والتيه في النهاية هو المكان الذى تتجسد فيه كل امكانات الاختيار بشكل نموذجى ، وتستنزف قبل أن تصل الى القلب أو الجوهر (عــدا الاستثناء الخاص مثل ثيسيوس) ٠ حيث ينتظر هناك « مينا تاور » ـ العقل ـ باختيارين أخيرين : الهزيمة والموت أو النصر والحرية ٠

فى الواقع ، أن ثيسيوس الأسطورى ليس باروكيا ، وشــكرا لحبل اريادن الذى مكنه من اختصار الطريق فى كنوسس ، ولكن مينالاوس على شــاطىء فيروس هو باروكى عند بورخس ، ويصور أخلاقيات فنيــة أصيلة فى أدب الاستنزاف ٠ فمينالاوس ضائع فى التيه الأكبر للعالم ، وعليه أن يتصرف بسرعة ورجل البحر العجوز يستنزف مظاهر الواقع المخيفة ، حتى ينتزع الاتجاه الصحيح منه حين يعود بروتيوس الى حقيقة نفسه ٠ انه اقدام بطولى للخلاص كموضوعه ـ المرء يسترجع أن هدف

الممثلين المقلدين للحياة بالتعامل مع التاريخ بحيث يعود المسيح أسرع ، وتحولات شكسبير البطولية تتوج ليس بمجرد تجلى الاله ولكن بتمجيده أيضـــا ٠

ان ثيسيوس فى التيـه الكريتى يصبح فى النهـاية الصورة الأكثر ملاءمة لبورخس ، ولن يستطيع أن يجسد هذه الصـورة أى بطل قديم وحسب ، وهى صورة محزنة لنا نحن الديمقراطيين الليبراليين ، فالجمهور سيظل دوما فـاقدا روحه وطريقه ، انها البقية التى اخترناها ، البقية الصـالحة ، البطـولة الثيسيوسية ، التى تواجه الحقيقـة الباروكية ، والتاريخ الباروكى ، والفن الباروكى ، التى لا تحتاج الى أن تتمرن على قدراتها على الاستنزاف ، أكثر مما يحتاج بورخس ليكتب دائرة معارف طولون أو الكتب فى مكتبة بابل ٠ هذا البطل الثيسيوسى الذى بقى لنا ، كل ما يحتاجه أن يكون واعيا بوجود كل ذلك أو امكان وجوده ، يعرف ذلك وبمساعدة مواهب خاصة ــ غير عادية كقديس ــ أو بطولة على الأرجح لن يجدها فى مدرسة نيويورك للأدب بالمراسلة ، وأن يتجه قدما عبر الحيرة لانجاز عمله ٠

الـــروائى فى مفترق الطـــرق

ديفيد لودج

« يسأل مارفن سام اذا ما توقف عن كتابة روايته ، فيجيبه سام « مؤقتا » ويفيد بانه لا يجد الشكل المناسب لها ، ولا يريد كتابة رواية واقعية ، لأن الواقعية لم تعد واقعية » ٠

نورمان ميلر فى « الرجل الذى درس اليوجا » ٠

أعطى كتاب روبرت ســكولز Robert Scholes الأخير « صـــانعو الخرافة Fabulators » سنة ١٩٦٧ دفعة جديدة للعبة التخمين القديمة : « الى أين تتجه الرواية ؟ » ، فقد حثنى ، على الأقل ، على محاولة تنظيم أفكارى الخاصة حول الموضوع ٠ ولكى أفعل ذلك ، ولفهم كتاب « صانعو الخرافة » ، لابد من العودة لكتاب ســابق لســكولز كتبه بالاشتراك مع روبرت كيلوج وهو كتاب « طبيعة السرد الروائى » سنة ١٩٦٦ ٠ عرض المؤلفان ، فى هذا الكتاب ، صيغتين متباينتين للسرد الروائى : الاسلوب الاستقرائى وولاؤه الأساسى للواقع ، والأســلوب الخيالى وولاؤه الأول للمثالى النموذجى ٠ وينقسم الأســـلوب الاستقرائى الى التاريخ المطابق للحقيقة ، والى ، ما يسميه المؤلفان ، تقليد الواقع وهو المطابق للتجربة ٠ والاسلوب الخيالى ينقسم الى الرومانسى الذى يغرس الجمال ويسعى الى المتعة والبهجة ، والى الرمزى الذى يغرس الخير ويسعى الى البناء ٠ هذه النظرية للنوع الأدبى تتطابق بشكل كبير مع الصيغة الأدبية التاريخية ، فالملحمة الشفوية البدائية كانت خليطا من الأسلوبين الاستقرائى والخيالى، وتحت ضغوط ثقافية مختلفة (خاصة التحول من الأشــكال الشــفوية للاتصال الى الأشكال الكتابية) ، انقسمت الى عنصريها المختلفين ٠ وهذا الانقسام حدث مرتين ، مرة فى الأدب الكلاسيكى فى عصره المتأخر ، ومرة ثانية فى الآداب الأوروبية الدارجـة ، حيث تطور هذان الأسلوبان كل واحد مستقل عن الآخر أو فى اتحاد جزئى ٠

في أواخر العصـــور الوسطى وعصر النهضـــة كانت هناك حركة ملموسة في السرد الأدبي لانتاج وتراكيب جديدة من الأسلوبين الاستقرائي والخيالي ، ونتج عن ذلك ظهور الرواية في القرن الثامن عشر . ويرى المؤلفان في الأساليب السردية التجريبية للكتاب المعاصرين ، وتقدم وسائل الاتصال الحديثة كالسينما مثلا ، دليلا على أن التراكيب الأسلوبية على وشك أن تذوب في بعضها ثانية .

ومع أن هذا التفكير الطموح يبدو من السهل انتقاده عند الدخول في التفاصيل ، فاني أعتقد أنه تفكير موح ومثير ، حين نحاول أن نلقى ، من خلاله ، نظرة عريضة على طبيعة وتطور الرواية . انه يمنحنا مادة تؤكد الحدس الغامض لدينا ، بأن الرواية تشكل بالنسبة للحضارة الحديثة ، ما كانت تشكله الملحمة للحضارة القديمة . ومن الأفضل أن نقول ان الرواية هي تركيب جـديد لتقاليد سردية سابقة ، على أن نقول انهـــا استمرار لواحد من هذه التقاليد ، أو القول انها ظاهرة جديدة غير مسبوقة، وذلك يرجع لشكل الرواية بتنوعه الكبير وشموليته ، ومقدرتها على استمرار التقدم في اتجاه التاريخ ــ بما فيه السيرة الذاتية ، أو القصة الرمزية أو الخيالية ، ومع ذلك تظل بشكل أو بآخر « الرواية » . ويجب ملاحظة أني لا أستند في ذلك الى مقولة سكولز وكوليج الرابعة والتي يسميانها تقليد الواقع وأفضل تسميتها بالواقعية . فالحديث عن دفع الرواية نحو الواقعية مع بقائها بشكل ما « رواية » لا يعطى المعنى المباشر للادراك بأن هنـــاك صراعا للاهتمامات بين الرواية والواقعية ، سواء استخدم المرء ذلك المعنى المراوغ أو المرن مبدئيا بالمعنى السابق كما فعلت ، أى للاشارة الى اسلوب معين من الكتابة التى تعالج ، على وجه التقريب ، الأحداث الخيالية كأنها نوع من التـــاريخ ، أو استخدمه بمعنى أكثر خصـــوصية للاشارة الى الجماليات الأدبية لقول الحقيقة ، وفى معظم التاريخ الروائى ، فان احدى هذه الأفكار عن الواقعية كانت تميل دوما الى أن تتضمن المعنى الآخر داخلها . ولو لم تكن الواقعية من ابتداع روائيى القرن الثامن عشر واتباعهم من القرن التاسع عشر بالفعل ، فانها بالتأكيد تطورت واستخدمت على أياديهم بشكل غير مسبوق فى العصور الماضية ، وحين تم انجاز كل المواصفات والاعتراضـــات الضرورية على هذا الشـــكل ، فقد برر معظم الروائيين مساهمتهم بهذا الشكل الواقعى بانه استجابة الى نوع من علم الجمال الواقعى .

وهكذا ، اذا كان سكولز وكيلوج على صواب فى رؤيتهما بان الرواية هى تركيبة جديدة لأساليب السرد السابقة ، فان الصيغة المسـيطرة ، والعنصر البنائى فيها هى الواقعية . فالواقعية هى التي تمسك بالتاريخ

والخيال والرمز معا فى بناء غير مستقر ، مقيمة جسرا بين عالم الحقائق غير المترابطة (التاريخ) وعالم الفن والخيال المقتصد المصبوب فى نماذج خيالية ورمزية ٠

لقد أشبعت الرواية ـ أسمى الأشكال الأدبية ـ توقنا لتنظيم التجربة فى شكل له معنى ، ولم تنكر علينا استقرارنا لعشوائيتها وخصوصيتها ٠ ولذا فهى مبنية على نوع من التسوية أو الحل الوسط ، بما يسمح لكثير من التنوع والتركيز على جانب أو آخر من ريتشاردسون وفيلدنج الى الآن ، كما قاومت المحاولات العديدة لانهائها ـ أى الرواية الواقعية ٠

وكانت احدى هذه المحاولات : الرواية القوطية Gothic التى كانت ثورة ضد الواقعية ، والتى رعاها معظم الوقت فنانون من الدرجة الثانية ، وقد قوبلت اما بالسخرية (جين اوستن مثلا) أو روضت ودجنت واستوعبت فى أسلوب أكثر واقعية (الأخوات برونتى) ، ولا ننسى أن التشويه أو التركيب الروائى كان أكثر ثباتا فى أوربا عنه فى أمريكا ، حتى ان كتابا جذبهم التاريخ والخيال والرمز بشدة ، كان للواقعية أثر قوى عليهم ولو بشكل متقطع مثل هوثورن وملفيل ، بينما فى هكلبرى فن لمارك توين ـ التى استشف فيها همنجواى كل الجيد من الأدب الأمريكى الحديث ـ نجد انجازا روائيا كلاسيكيا : اهتمامات ذات موضوع أسطورى، استوعبت وعبر عنها خلال مرجع واقعى لتجربة خاصة ٠

واذا وافقنا على ذلك ، فان تفسخ التركيبة الروائية ينبغى أن يرتبط مع تقويض راديكالى للواقعية كصيغة روائية ، وذلك ما يزعمه بالضبط كتاب « طبيعة السرد الروائى » ٠ ويمكن القول ان الواقعية الأدبية تصور تجربة الفرد فى عالم ظاهراتى عام ، ويشير سكولز وكوليج أن ضغط الثقافة الحديثة ، خاصة التطورات المعرفية فى ميدان علم النفس ، جعل الكاتب يتتبع واقعية تجربة الفرد الى أعماق أكثر فى اللاوعى واللاشعور ، فبدأ العالم العام المدرك يتقلص ومفهوم الشخص المتفرد يذوب ، ووجد الكاتب نفسه فى منطقة الأحلام والأساطير والرموز والنماذج الأولية التى تتطلب أسلوبا خياليا للتعبير عنها أكثر من الأسلوب الاستقرائى : فالدافع التقليدى فى توصيف ورسم الشخصيات فى الحياة الداخلية يذوب حتما فى النماذج الأسطورية والتعبيرية حين يصل الى « قلعة النفس الداخلية » ، ومن ناحية أخرى اذا سعى الكاتب لانصاف العالم الظاهرى العام ، وجد نفسه فى منافسة مع وسائل اتصال جديدة مثل الأشرطة والسينما التى تزعم بأنها تفعل ذلك بتأثير أكبر ٠

وهذه النقطة الأخيرة ، طورها سكولز فى كتابه « صانعو الخرافة » الكتاب الذى يعتبر أكثر جدلا وعلاقة بالوضع الروائى الراهن من سابقه « طبيعة السرد الروائى » ٠

« ان السينما وجهت ضربة قاضية الى الواقعية المحتضرة فى الرواية٠ ان الواقعية تعمل دائما على جعل الكلمات تابعة لما تشير اليه ، الى الأشياء التى تدل عليها الكلمات ٠ ان الواقعية تشيد بالحياة وتقلل الفن ، تثنى على الأشياء وتنقص الكلمات ٠ ولكن حين نريد تقديم الأشياء ٠ فان صورة واحدة تساوى ألف كلمة ، وفليم سينمائى واحد يعادل مليون كلمة ٠ على الرواية فى مواجهة السينما ، أن تتخلى عن محاولتها تقديم الواقع ، وتستند بدرجة أكبر على قوة الكلمات لتنعش الخيال » ٠

يتكون قسم كبير من كتاب سكولز من دراسات قيمة حول عدد من الروائيين المعاصرين الذين أدركوا — من وجهة نظره — زوال الواقعية وبالتالى الرواية التقليدية ، وأنهم يستكشفون بثقافتهم الحديثة ، الصيغ النقية الخيالية للرواية ٠ ولكى يصف هذا النوع من السرد ، فقد أحيا الكلمة القديمة المهجورة « صنع الخرافة » وهو تطور يرحب به ، « فاذا كانت الرواية تحتضر فعلينا ألا نخاف على المستقبل » ٠

الروائيون الذين يتناولهم فى كتابه بشكل رئيسى هم : ايريس مردوخ لورنس دريل ، جون كوكس ، تيرى سوذرن ، كرت فونيجت وجون بارث ٠ ويرى سكولز فى « رباعية الاسكندرية » استغلالا بارعا للدسائس المعقدة ، ووضعا مناسبا لقلب الأمور فى رواية اسكندرانية ٠ كما يرى أن رواية « وحيد القرن » لايريس مردوخ ، رمز متقن ذو وجود متعددة ، منسوجة بشكل روائى قوطى حول الصراع بين المواقف الدينية والمواقف العلمية ٠ ويرى فى هوكس والساخرين السوداويين سوذرن وفونيجت أنهم يمارسون شكلا سرياليا من الرواية البيكاريسكية (التى تصور حياة الصعاليك والمتشردين ومغامراتهم) كما يعتبر رواية جون بارث « راعى غنم جايلز » بخليطها الثرى والفياض من الأسطورة والرمز والخيال، المثال الكامل لنظريته ٠

ويلاحظ سكولز ان الطريقة الصحيحة الوحيدة لمعالجة « الهدف » فى العمل الأدبى هى من خلال احساس عال ومتميز للنوع الأدبى ذاته ، وكلامه حول هذه النقطة مفيد ، ولكنه كتقييم غير متميز نوعا ما ٠ عند قراءتى لرواية « وحيد القرن » لمردوخ ، شعرت تحت ارشادات سكولز ، أنى فهمت ما تسعى اليه المؤلفة بشكل أكثر وضوحا ، من قراءاتى السابقة

لرواياتها ، لكن الأفكار فى تلك الرواية ، أو الحبكة المعقدة ، أو عملية تجريد السابق من اللاحق ، هل تعود علينا بمتعة كبيرة أو بناء عظيم ؟ . انها أمور تظل محل تساؤل ، وسكولز لا يواجه هذا التساؤل الا نادرا ، فعنده أن رفض الواقعية فى سبيل الخرافية ، هو فى حد ذاته ضمان للقيمة الجيدة .

لذا على القارىء الانجليزى أن يكون حذرا وواعيا فى قراءته ، فهناك دلائل كثيرة أن العقل الأدبى الانجليزى يلتزم ، بصفة خاصة ، بالواقعية ، ويقاوم الأساليب الأدبية غير الواقعية لدرجة يمكن وصفها بالتحيز ، وهو شىء عادى فى التاريخ الأدبى المعاصر ، فالرواية التجريبية الحديثة التى قدمها جيمس جويس وفرجينيا وولف ود. هـ لورنس ، التى هددت بوضع حد للبناء الثابت للرواية الواقعية ، قد تبرأ منها جيلان متتابعان من الروائيين الانجليز . ومن الصعب أن نتجنب ، عند مراجعة تاريخ الرواية الانجليزية فى القرن العشرين ، من الربط بين استعادة التقاليد الواقعية فى الرواية والانحلال الملحوظ للانتاج الفنى ، وهناك حقيقة مؤكدة مزعجة ، وردت فى تعليقات روبن رابينوفتش فى نهاية كتابه « رد الفعل تجاه التجريب فى الرواية الانجليزية فى الفترة من ١٩٥٠ ــ ١٩٦٠ » .

« أنتج المزاج النقدى فى انجلترا مناخا تنتعش فيه الروايات التقليدية ، وأى نتاج خارج عن المألوف يوصم بأنه « تجريبى » ويهمل . ان الخوف الأكبر لدى الروائى الانجليزى أن يرتكب فى عمله ما لا يجوز ، فكل خطوة يتخذها تظل ضمن حدود محسوبة ، والنتيجة مضمونة فنيا ، لكنها فى النهاية عادية ، والروائيون الناجحون سرعان ما يصبحون جزءا من المؤسسة الأدبية ، وغالبا ما يستخدم الواحد منهم موقعه كناقد ، ليصادق على الروايات التى تشبه ما يكتبه بنفسه ، ويهاجم تلك الروايات التى يرى أن مداخلها مختلفة » .

ومع أن لدى رابينوفتش القليل من الجديد والمهم حول الرواية الانجليزية فى الخمسينات ، الا أنه قد نقب عميقا فى الأرشيف الصحفى لتلك الفترة ، وقدم بعض الوثائق المهمة ، فمن المفيد أن نعلم أو نتذكر بأن والتر ألن قد كتب مراجعة نقدية فى « نيوستيتسمان » لرواية « اله الذباب » لوليم جولدنج سنة ١٩٥٤ على الشكل التالى :

« ان كل ما حكته لنا رواية « اله الذباب » يشبه نتفا من كابوس ، انها تفرض علينا قبولا رغما عنا : ان الارتداد من جوقة المدرسة الى قبائل

الماو ماو لا يحتاج الا لحظوة · تبدأ الصعوبة حين نشم رائحة الرمز « لا يوجد طفل ضعيف الا وعنده صليبه الصغير ليحمله » ، ويبدو لى أن صلبان هؤلاء الأطفال ، ثقيلة بشكل غير طبيعى ، لنستخلص نتائج ما من رواية جولدنج، واذا كان الأمر كذلك · فالرواية مكتوبة بمهارة الا أنها ، غير سارة وتأثيرها قليل » · فالافتراضات الجاهزة ـ غير الممحصة ـ وراء هذا النقد ترى أن الرمز بالضرورة حيلة أدبية ، لأنه يجعل من حركة الرواية « غير طبيعية » ، ويضعف المعيار النقدى ، هذه الافتراضات كانت شائعة ونمطية فى الأدب الانجليزى بعد الحرب الثانية ، ويبدو واضحا الآن أن ذلك النقد كان استجابة غير موفقة لرواية « اله الذباب » (لقد اعترف والتر آلن بأكثر من هذا بامتداحه الرواية فى كتابه « التراث والحلم » سنة ١٩٦٤) ·

ولكن كانت الحالة نوعا من الحذر · وقد لقيت معظم روايات جولدنج التالية اعتراضات مماثلة عند ظهورها على الأقل ·

ولو انتقلنا الى الروائيين الذين يعجب بهم سكولز ، نجد اثنين من الانجليز (ايريس ميردوخ ودريل) وهما قد نالا شهرة فى الخارج أكثر مما نالاه فى الوطن ، واستقبلت أعمالهما الأخيرة بقليل من الترحيب فى انجلترا ، كما نجد أربعة روائيين أمريكيين ، لهم أثر ضئيل على القراء الانجليز بالمقارنة بغيرهم ، ففرنيجت ليس منتشرا فى بريطانيا ، و « سوذرن » برغم أنه معروف بسبب روايته الفضائحية « كاندى » . فذلك لا يعول عليه كثيرا فى السمعة الأدبية ، أما روايات « هوكس » فقد فشلت بشكل مؤسف فى انجلترا لولا بعض الجهود المتعمدة من معجبين قلائل ، بينما رواية « راعى ماعز جايلز » لبارت برغم استقبالها الحار فى أمريكا ، فان مراجعى الروايات فى انجلترا قد حطوا من شأنها ·

ان الصورة التى نحصل عليها من كتابى سكولز ورابينوفتش ، من أن انجلترا ضيقة الأفق ولا أمل فيهـا وهى تدافع عن واقعيـة تقليدية عتيقة عفا عليها الزمن ضد غزو باعث على الحياة من الخيال والخرافة ، هى صورة مبسطة مخلة ، لسبب واحد أن اجماع الرأى الأدبى الانجليزى الذى وصـفه رابينوفتش ، قد تزعزع بشـكل كبير منذ سنة ١٩٦٠ ، ولسبب آخر ان صنع الخرافة ليس هو البديل الوحيد للواقعية التقليدية ، وكتابات الروائيين المعاصرين تؤكد ذلك ·

وسأبدأ بالنقطة الأخيرة أولا : قد يكون سكولز على حق فى رؤيته أن الرواية هى أقرب الى التفكك اليوم أكثر من أى وقت مضى فى تاريخها دائم التغير · لكن تشخيصه لوضع الرواية فى كتابه « صانعو الخرافة »

أجادي الجانب ، فهو يرى أن تركيب الصيغ الاستقرائية والخيالية لم تعد تستحق عناء التمسك بها ، ويوصي بأن السرد الروائي لابد أن يستغل الصيغ الخيالية فهو يملك ميلا خاصا وطبيعيا لها ، لكن المنطق يقول ان الأمر يتساوى لو تحركنا في الاتجاه المعاكس ـ نحو السرد الاستقرائي بعيدا عن الخيال ، وهذا في الواقع هو ما يحدث الآن •

اصطلاح « الرواية غير الخيالية » صكه لأول مرة ، على ما أعتقد ، الروائي الأمريكي ترومان كابوت لوصف روايته « بدم بارد » وهي عن جريمة وحشية لقتل متعدد ارتكبت في كانساس سنة ١٩٥٩ ، وكانت كل تفصيلة في الكتاب حقيقية ، اكتشفها كابوت بمثابرة شديدة ، فقد أمضى ، مثلا ، ساعات كثيرة مع القتلة في السجن لمعرفة طبيعة شخصياتهم وخلفياتهم الاجتماعية ، ومع ذلك فالكتاب يقرأ كرواية ، لقد كتبها روائي للامكانات الجمالية لمعطياته ، وللخواص المثيرة والرمزية للتفاصيل التي صاحبت تلك الظروف ، وللتناقض الساخر والمظهري في البنية ، الاعتراضات الأخلاقية التي أثارتها الرواية ـ بأن هناك شيئا ما قاسيا وغير انساني في المعالجة الأدبية لتجربة فعلية مؤلمة وقريبة الحدوث ـ كانت أحد المؤشرات التي أكدت الحدود الاصطلاحية بين الرواية والتحقيق الصحفي •

كذلك فان رواية نورمان ميلر « جيوش الليل » تؤكد هذه الحدود ، وذلك واضح في عنوانها الفرعي « التاريخ كرواية ـ والرواية كتاريخ » ، في القسم الأول « التاريخ كرواية » وهو عن المسيرة للبنتاجون للاحتجاج على حرب فيتنام سنة ١٩٦٧ ، يحكي المؤلف بشكل مفصل عن تجربته الخاصة في المسيرة ، منذ موافقته كارها على المشاركة ، وطقوس التجمع في مسرح الامباسادور في واشنطن ليلة المسيرة ، حيث أصر ميلر منتشيا على قيادة المسيرة ، فاضحا أو مصيبا الحاضرين بالحيرة ، ثم القبض عليه وسجنه ومحاكمته واطلاق سراحه ، وقد عبر ميلر عن هذا القسم بقوله : « لاشيء سوى تاريخ شخصي كتب بشكل روائي ، وهو أفضل ما في ذاكرة المؤلف المتشكلة قربا من الحقيقة » • وهو يميزه عن كتابة السيرة الذاتية بأن كتبه بضمير الغائب ، محققا بعدا تهكميا على شخصيته المعقدة التي تشكل أحد مباهج الكتاب الرئيسية :

«فلنغن لهم أغنية يا أولاد » قال ميلر للمتظاهرين (الذين يحملهم الباص الى السجن) ، لم يستطع أن يحتمل ، فالمشعوذ داخله شعر كأنه يقوم بدور ونستون تشرشل • منذ عشر دقائق كانت أفكاره قد غاصت في فكرة طويلة بطيئة عن زوجات أربع ـ والآن هو على خشبة المسرح

ثانية ويشعر أنه بطل ، وتساءل : أيمكن ذلك ؟ أيمكن أن يكون قد أضاع عشرين سنة من حياته كروائي وهو طوال الوقت يتوق لأن يكون ممثلا ! »٠

هذه السخرية من النفس باستخدام ضمير الغائب ، أتاحت لميلر أن يصف زملاءه في المسيرة ، مثل دويت ماكدونالد وروبرت لويل ، بصراحة جارحة قد تبدو سفيهة في السيرة الذاتية التقليدية ، وأن ينغمس بدرجة أكبر في التعميم في تنبؤاته الثقافية حول أمريكا ، التى تشبه « الأفكار » في الرواية ، نحكم عليها بمنطقيتها ، وقوتها الاستعارية ، ومطابقتها لسياق الكلام ، أكثر من حكمنا عليها بمعيار المنطق الصارم أو صحة الحوادث ، يقول مثلا :

« المدينة الأمريكية الصغيرة ٠٠ تطورت وتضخمت تضخما ذاتيا ، ونمت خلاياها ، وعملت في سبيل الحكومة ، ووجدت أمنها بالحرب في بلاد أجنبية ، الكوابيس التى حملتها الرياح في المدن الصغيرة العتيقة ، سافرت الآن على طرف خرطوم قاذف للهب ، ولا أحلام الآن عن شهوات الهمج ، والقرى المذبوحة ، ومعارك الدم ، لا حاجة اليها ، فالتكنولوجيا قد أخرجت الجنون من الرياح ، من غرف الأسطح ، ومن كل الأماكن البدائية ، وعلى المرء أن يجده الآن حيث توجد الحمى والقوة والآلات معا ، في لاس فيجاس ، في طرق السباق ، ومباريات كرة القدم ، وطقوس انزنوج ، وعصابات الضواحي ـ ولا شيء منها يكفي ـ فعلى المرء أن يبحث عنها في فيتنام ، فقد ذهبت المدن الصغيرة الى هناك لتحصل على ركلاتها » ٠

وسيجد المرء اختلافا ذا معنى ٠ اذا حول الكلام المباشر الحر الى صيغة المضارع البسيط الواضح لمقال تقليدى ٠

ومن السهل أيضا توصيف أسس السرد في القسم الثاني من رواية جيوش الليل ، ففى بداية هذا الجزء « الرواية كتاريخ » يتحدث ميلر عن الروائى الذى يمرر أدواته للمؤرخ » ، ويبدو أنه يعنى أن طريقة السرد في القسم الأول التى تمت بالطريقة الجيمسية (نسبة الى هنرى جيمس) ، ستتحول الى طريقة المؤرخ الذى يستقى معلوماته من المصادر المختلفة ويوازن بينها ويقدم كما مترابطا واضحا لتتابع الأحداث المعقد ٠

« الجمهور الكبير الذى يحيط المسيرة بشكل غاية من الفوضى ، التى قد تعمى جهود المؤرخ ، وقد زودتنا روايتنا بالامكانية وحتى بالأداة التى نرى بها الحقائق وندرسها وندركها في ذلك الضوء لتنتج عملا كصقل العدسات » ٠

ان البحث فى النفس فى الجزء الأول من الرواية قد عرض وطهر أى تحيز حتمى لأى تقرير انسانى ، وهكذا فان « الرواية » أعطت التاريخ نوعا فريدا من المصداقية • فى منتصف الجزء الثانى تخلى ميلر عن هذا المطلب ، وذلك حين يصـــل فى سرده الى نقطة المواجهة بين قوات المشاة والمتظاهرين ، فيقول : « ان الجزء الثانى يفرض الآن كنوع من التكثيف فى الرواية الجمعية ، حيث ان غموض الأحداث فى البنتاجون لا يمكن أن يشرح بوسائل التاريخ ولكن فقط بغريزة المؤلف » • فهو يطلب الحرية ليعزز سرده بخلق شىء حى ، فمثلا يتخيل الخطبة التى يلقيها الميجور على الجنود قبل المواجهة :

« قال الميجور : يا رجال • مهمتنا هى حماية البنتاجون من المتمردين، وضعوا فى اعتباركم أنهم مواطنون أمريكيون يعبرون عن حقوقهم الدستورية فى أن يحتجوا ، وذلك لا يعنى أن نتركهم يبصقون فى وجوهنا ، لكن الدســتور وثيقة معقدة دوارة ، له شروطه فى كل وضــع ، خذوا الأمر بالشكل التالى : لقد مضغ الفيتكونج أصدقائى • ربما لا أهتم فى هذه الدقيقة أن أعبر عن المشاعر الشخصية ، لكن خذوا فى اعتباركم ، ان هؤلاء المتظاهرين فى الخارج قد يحملون قنابل أو قذائف قاتلة ، وتذكروا أنهم هم الذين بدءوا الصدام ، ويتمنون ألا يغادروا نيويورك الا اذا قتلتم جميعا عند محاولة تشتيت جموعهم • نعم ، حافظوا على مؤخراتكم يسلم من خلفكم » •

وهذا بالتأكيد يفيد موهبة الكاتب فى رسم صورة ساخرة بانتهاك الطريقة الحـديثة للمعالجة التاريخية (مع أن هذا كان مألوفا جدا عند المؤرخين الكلاسيكيين) •

ان جيوفري هايل لاتعنى ان المؤلف تخلص من وهم الشكل الأدبى فى الرواية ، بل هى تؤكد على أولوية ذلك الشكل كصيغة لتوضيح تجربة ما ، مع ذلك فالرواية غير الخيالية ، مثلها مثل الرواية الخرافية ، غالبا ما ترتبط بالتخلص من الوهم ، والحالة الأكثر تعبيرا عن ذلك ، هى أعمال الكاتب الانجليزى ب • س • جونسون ، الذى بدا انفصــاله عن الرواية التقليدية واضحا جدا فى روايته :

« البرت انجيلو Albert Angelo » سنة ١٩٦٤ ، ثلاثة أرباع هذه الرواية تحكى قصة مهندس معمارى شاب لا يستطيع ممارسـة مهنته ، ويضطر لكسب عيشه بالعمل مدرسا من الخارج فى عدد من مدارس لندن ، وهو بطل روائى يشبه العديد من أبطال روايات ما بعد الحرب أو ما يمكن

تسميته البطل الضد : شاب محبط ، لا ينتمي لأية طبقة ، جانح باعتدال ، أصيب بخيبة أمل في الحب ، ومع أن المؤلف استخدم عددا من التقنيات التجريبية المؤثرة (تقديم الحوار والفكر في عمودين مزدوجين في الصفحة في الوقت نفسه ، وثقوب في الصفحات تمكن القارىء من رؤية ما هو قادم) فان السرد يقرأ كالرواية الوقعية ، وتأتي الصدمة في بداية الفصل الرابع :

« ليذهب الى الجحيم كل هذا الكذب ، ما أحاول كتابته في الحقيقة ، ليس كل هذه المادة عن الهندسة المعمارية ، فأنـا أحاول أن اقول شيئا ما عن الكتابة ، عن كتابتي أنا بطـل هـذه الرواية ، ومع ذلك يا لها من تسمية بلا فائدة ، شخصيتي الأولى اذن هي محاولة قول شيء ما عني من خلاله هو البرت المهندس المعماري ، ما الفائدة من التغطية من التغطية من التغطية أو التظاهر أو التظاهر بأني أستطيع قول أي شيء من خلاله أي شيء أنا مهتم بقوله » ...

باختصار ، ان جونسون يعرض ثم يدمر خيالية السرد التي خلقها بعناية وهو يخبرنا بالحقائق الواقعية وراء قصته - مثلا اسم الفتاة الحقيقي التي أحبها البطل ، وبينما في الرواية تتخلى الفتـــاة عن ألبرت ، ففي الواقع أن ألبرت هو الذي يتخلى عنها ، وبالطبع على المرء أن يصدق المؤلف في هذا الفصل بأنه يقول الحقيقة ، حتى لو شك المرء فان الرواية تظل مجردة بصرامة مما يسميه هنري جيمس « بالمصدر الموثوق للمعلومات » ، انها استراتيجية لتحقيق تأثير للأصالة والصدق ، ولكن ذلك يأتي متأخرا في العمل ، انه اشارة أكثر منه انجازا . بعد نسفه لجسوره الخيالية ، يقف المؤلف في نهاية الكتاب متمردا وهشا على أرض الحقيقة العارية ، وفي كتبه التالية « شبكة الصيد » سنة ٦٧ ، و « التعساء » سنة ١٩٦٩ ظل يتخذ الموقف الأفلاطوني بأن «رواية القصص هي عبارة عن قص الأكاذيب»، ولكنه في الوقت نفسه يقوم بتجارب شكلية ليجعل الكتابة في أقرب موقع من الحياة .

فرواية « التعساء » مثلا ، تتكون من سبعة عشر فصلا منفصلة غير ملتصقة ببعضها ، موضوعة في علبة كرتونية ، الفصل الأول والفصل الأخير منها محددان (أي بأن هذا هو الأول وهذا هو الأخير) وبقية الفصول غير محددة وللقارىء أن يرتبها عشوائيا بأي شكل ويقرأ الرواية ، وهذا الشكل غير التقليدي بني ليقدم أسلوب عمل العقل العشوائي دون التتابع القسري لترتيب صفحات الكتاب ، ولكن هذه ليست القضية في الحقيقة ، فالتدفق العشوائي للأحاسيس والأفكار المتداعية في عقل المؤلف ، يضعها

فى كل فصل على شكل كلمات وجمل ـ تكنيك تيار الوعى على طريقة جيمس جويس ، والعشوائية هنا تؤثر فقط فى وقت تقديم تيار الوعى هذا • وذلك يعطى أقصى اختيار محدد للروائى فى تقديم تتابع معين من الأحداث دون التزامها بأى اختيار • وهكذا هى طبيعة العقل البشرى ، ومع ذلك فان تحديد الفصل الأول ، يجعلنا بعد ذلك نرتب الأحـداث فى نظامها المتعاقب ونحن نقرأ ،وهكذا فان عنصر اللعبة أو اللغز الذى يقدم فى تجربة القراءة يكون له التأثير (بشكل ساخر كما يرى المؤلف وأيضا وجهة نظرى) فى وضع تجربة شخصية مؤلمة على بعد جمالى بحيث تقرأ كرواية أكثر منها كسيرة ذاتية •

بالنسبة لجونسون ، يمكن للمرء أن يرى من خلال رواياته الجهد المبذول للتخلص من ثقل التقاليد الكبيرة للرواية الواقعية ، وهو جهد يستحق التقدير •

وهناك الروائى الأمريكى فرانك كونروى Frank Conroy ، الذى لفتت روايته الأولى « وقت التوقف أو أوقفوا الوقت Stop time » الانتباه • وكما يتضح فهى رواية لا جهد فيها ، كاتب شاب من جيل سابق يكتب تجربته فى النمو بشكل سيرة ذاتية (والمعروف أن السيرة الذاتية تكتب بعد خبرة النضـــج أو عنـد الشـهرة) ولكن سيرة ذاتية على حد تعبير نورمان ميلر « صريحة حميمية دون أن يكون لها ضمان من نضج أو شهرة » فى شكل رواية ، شىء آخر ، وهذه عينة من ذكريات المؤلف عن والده :

« احاول أن افكر به كانسان عاقل •• ومع ذلك لابد من الاعتراف بأنه قام بأعمال غريبة • اشترك برقصة فى فندق بسبب فائدتها العلاجية وكان يبلل شعره بالبول ويصففه بطريقة إنسان محترم • وكان يميل لخلع سرواله والقائه من النافذة (أكن بعض الاعجاب لهذا العمل) ويمكنه أن يعصف بألف دولار بلحظات ، ويختفى ليصبح صعلوكا ، أمضى عدة أسابيع فى قلق دائم ، مقتنعا بانى ساصبح شاذا جنسيا ، كان عمرى وقتها ستة أشهر • اذكر زيارتى له فى احد الفنادق حين كنت فى الثامنة ، سرنا معا عبر أرض خضراء منحدرة ، وحكى لى قصة ، اعتبرتها فى ذلك الوقت احدى الأكاذيب ، عن رجل جلس على نصل سكين مغروزة فى مقعد حـديقة (لمـــاذا يا الهى يحكى قصــة كهذه لابنه البالغ من العمر ثمانى سنوات »

أشار هارى ليفين Hary levin فى كتابه عن جويس « ان تاريخ الرواية الواقعية يبين أن الرواية تميل نحو السيرة الذاتية • فالمطالب

المتزيدة على التفاصيل الاجتماعية والنفسية التى تضغط على الروائى ، لا يمكن اشباعها الا بالاستناد على تجربته الشخصية · كذلك فان القوى المختلفة التى تجعل منه لا منتميا تجعله يركز انتباهه على نفسه · وهنا فان جونسون وكونروى ـ ويمكن للمرء أن يذكر هنا هنرى ميللر كسابق بهذا الشكل للرواية غير الخيالية ـ وصلا بهذا الشكل الى نتائجه المنطقية ، فاذا كانت اعادة صياغة التجربة الشخصية بشكل خيالى يموهها ، واذا لم يعد الكاتب يشعر بالحاجة أو الاضطراب لحماية خصوصياته وخصوصيات الآخرين ، فرواية السيرة الذاتية ، من هذا المنطلق ، تعتبر هامشية ·

وقد أيد سكولز وكيلوج هذا الرأى فى كتابهما « طبيعة السرد » :

« اذا كان هناك فرق بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية فهو يكمن ليس فى مدى اخلاص كل منهما للحقائق ، بقدر الأصالة فى فهم هذه الحقائق وادراكها والاخبار عنها ، فالأدب يوجد فى المعرفة وتوصيل هذه المعرفة وليس فى الحقائق » ·

والجملة الأخيرة صادقة تماما ، الا أنها أبهمت فكرة أن الروائى كاتب السيرة حر فى أن يغير ويضيف ويعيد تنسيق الحقائق ، وان ممارسته لهذه الحرية ليست لمجرد حماية خصوصياته ، ولكن فى سبيل القيم الأدبية مثل المعنى والترابط الشكلى · وعند تجربة القراءة ، نادرا ما يكون القارئ فى موقع يستطيع فيه الحكم على مدى الاخلاص للحقائق فى كل من السيرة الذاتية أو رواية السيرة الذاتية ، لكنه يتجاوب مع كل منهما بشكل مختلف، ويحصل على نتائج مختلفة أيضا ، فرواية مثل « التعساء » أو « وقت التوقف » تعقد وتؤخر هذه العملية لاحتوائها على خصائص الشكلين ، لكن عاجلا أو آجلا يقرر المرء على ما اعتقد ، أن يقرأ السيرة الذاتية كرواية ، ورواية السيرة الذاتية ، كسيرة ذاتية ·

ويمكن للمرء أن يكتشف فى اعمال ب· س· جونسون تأثير صمويل بيكيث وبعض الروائيين الفرنسيين من كتاب الرواية الجديدة · ومع ذلك ، ففى التجربة الفرنسية فى الرواية غير الخيالية ، فان الخيال الذى ينبثق من الرواية ليس مسألة شخصيات مختلفة ، أو أحداث فلسفية خيالية أو مخادعة ، وهو ما تشجعه الرواية التقليدية ـ بمعنى أن الكون يتأثر بالتفسير الانسانى له وذلك يظهر بشكل واضح جدا فى الكتابات النظرية لآلان روب جرييه ، وبشكل خاص فى حديثه حول أن الواقعية التقليدية قد شوهت الواقعية بفرض المعانى الانسانية عليها ، ذلك أنه بوصفنا لعالم الأشياء ، لسنا على استعداد للاعتراف بانها مجرد

أشياء ، لها وجودها الخاص ، غير المبالى بنا ، نحن نؤكد الأشياء باضفاء المعانى الانسانية عليها ، وبذلك نخلق احساسا زائفا من الوحدة بين الانسان والأشياء ٠

« فى ميدان الأدب ، فان هذه الوحدة يعبر عنها خلال البحث المنهجى للقياس أو للعلاقات المتناظرة ، ان الاستعارة ليست شكلا بريئا للكلام ٠٠ ان اختيار كلمات متشابهة ، مهما كانت بسيطة ، يتخطى دائما اعطاء أية دالة طبيعية نقية تقيم علاقة دائمة بين الكون والانسان ٠ ان كل اللغة الأدبية يجب أن تتغير ، الصفة المرئية أو الوصفية ـ الكلمة التى تتضمن نفسها قياسا وتموضعا وتحديدا وتعريفا ـ تشير الى اتجاه صعب ولكنه على الأرجح هو اتجاه رواية المستقبل » ٠

ان لغـة التشـــابه أو المماثلة التى يعترض عليهـا آلان جرييه ، استخدمت بشكل جيد فى السرد غير الواقعى (القصة الرمزية مثلا) أكثر منه فى الرواية التى تزعم أنها شرفت عالم الأشياء أكثر من أى شكل أدبى سابق ، وذلك بفضل ما يسميه هنرى جيمس « متانة التخصيص أو المواصفات » ، ولكن يظـل جرييه على حق فى رؤيته أن الاســتخدام الوصفى ، خاصة فى الرواية الواقعية ، يفترض علاقة ذات معنى بين الفرد والعالم الظاهراتى العام ، ومن وجهة نظره فان طريقة الواقعية التقليدية تكتم هذه العلاقة وتستغلها فى الوقت نفسه ـ بتسلل المعنى الاستعارى لوصف واقعى واضح للأثاث والملابس والطقس ٠٠ الخ ـ مما يجعلها أكثر تدميرا ٠

وفى محاولة « جرييه » تطهير سرده الخاص من التلميحات المتشابهة يقول سكولز فى كتابه « صانعو الخرافة » :

« هذا لا يحل المشكلة ، لأن كل اللغة هى نتاج انسانى ، ولابد أن تؤنسن كل شىء تلمسه ، على الكاتب ان يعرف ذلك ويتقبله كأحد أدوات عمله ، أو يتحول الى فن لا يعبر عنه بالكلمة مثل السينما ، كما فعل جرييه بنجاح باهر فى مناسبة ما » ٠

أتفق كلية مع الجزء الأول من هذا الكلام ، ولكنى لا أستطيع قبول زعم سكولز بأن الواقعية الأدبية تجعل الكلمات تابعة للأشياء ، لا يمكنها فعل ذلك لكونها وسطا لغويا ، انها دائما تحول الأشياء الى كلمات ، وقد تخلق بالفعل وهما بأن الكلمات تابعة للأشياء ، وقد يسبب هـذا نوعا من الردع فى استغلال الموارد الأدبية للغة ٠ ولكن الانتاج الأكثر تطرفا

نتيجة لهذا الردع عند جرييه ، والأكثر حدة عند بيكيت ، ليس نموذجا للرواية الواقعية التى أعطت تاريخيا الكثير من الحرية لكتاب عظام كى يطوروا امكاناتهم التعبيرية للوسط الذى يستخدمونه • ومن الصعب القول بأن جين أوستن أو جورج اليوت أو هنرى جيمس أو فلوبير بأنهم أقل براعة فى استخدامهم للكلمات بسبب التزامهم بالواقعية •

ولست مقتنعا أيضا بأن الكاميرا فى أيد بشرية أكثر حيادية من اللغة ، أو أنها تعبر عن واقعية أدبية أكبر ، برغم استخدام « جرييه » الفيلم ليحدد ما يقصده بالواقعية الجديدة التى يريد منحها للرواية ، واستخدام روائيين آخرين للسينما فى طريقة مشابهة • ان الراوى فى رواية سالنجر « زووى Zooey » يصف القصة بأنها « نوع من السرد السينمائى فى البيت » • بينما الشخصية الرئيسية فى « المفكرة الذهبية » « لدوريس ليسنج » ـ تلك الرواية التى احتاجت من المؤلفة كما من الجهد والألم للتعبير وتعريف وتثبيت الواقعية ـ تجد نفسها دائما تلمح الى السينما لتشير الى الوسيلة الصادقة المقلدة للواقع التى تبحث عنها فى كتاباتها ، ورؤاها الأكثر اقناعا لها فى تجربتها الخاصة تأتيها على شكل هلوسة تبدو فيها أنها ترى حياتها كفيلم تخرجه بنفسها • هناك مع ذلك استراتيجية استعارية ـ الوسيط البصرى يستعان به لتعزيز الاتصال اللغوى • ولهذا فان الفيلم يصنع للتدليل على فن مقلد للواقع بشكل عال • ولكنه شىء عادى أن تكون هناك لغة سينمائية من انتاج بشرى كاللغة اللفظية ، لغة سينمائية لها قواعدها الخاصة ، شروطها وامكاناتها الخاصة التى يجب أن يتعلمها ويعرفها الفنان والجمهور ، لكى تجعل من المؤثرات المتنوعة غير المحدودة ممكنة ، ولا شىء من هذه القواعد والشروط « حيادى » أو موضوعى • السينما المعاصرة تستخدم ، فى الواقع ، أساليب متنوعة كالرواية المعاصرة ، من السينما غير الخيالية الى سينما قاع المجتمع الى السينما الخرافية ، مثـل أفلام « ٢٠٠١ » لستانلى كوبريك أو « نهـاية الأسبوع » و « الغواصة الصفراء » لجودار •

ونجد الموقف نفسه فى المسرح الحديث ، حيث استبدلت المسرحية جيدة الصنع من وهم التفصيلات الدقيقة الواقعية (المعادل الدرامى للرواية الواقعية ، وهو انتاج فرعى للسيطرة الثقافية للشكل الروائى الواقعى) بدرجة كبيرة بتجارب تتواصل تقريبا مع الرواية الخرافية أو غير الخيالية فى السرد • فرأينا مسرحيات تستغل الامكانات غير الطبيعية فى التقديم المسرحى لتبتـدع وتتخيل بحرية مطلقـة (مثل بريشت ويونيسـكو و ن • ف • سمبسـون) ، ونرى من ناحيـة أخرى « مسرح الحقيقة » (هوخت وفايس) ، أو مسرحيات مشابهة من انتاج المسرح الأمريكى الحى

التى تسعى الى كسر القواعد التقليدية التى تفصل المشاهد عن الممثل ، وأن تدمج الاثنين فى حـــدث منطلق غير مسيطر عليه ولا يمكن التنبؤ بنهايته مقدما ٠

يبدو أننا نعيش فى فترة غير مسبوقة من الثقافة الجماعية التى تسمح لكل الفنون ، وللتنوع المدهش فى الأســـاليب ، أن تنتعش فى الوقت نفسه ، ومع ذلك فانها ، فى كثير من الحالات ، تتعارض جذريا مع بعضها على أرضـــية معرفية وجمالية مختلفة ، وبالتالى لم يســـتطع أسلوب معين أن يسيطر أو تكون له الغلبة ، فى هذه الحالة ، على الناقد أن يكون متيقظا تماما ، فهو ليس مضطرا بالطبع أن يعجب بكل الأساليب بالدرجة نفسها ، لكن يجب عليه أن يتجنب الخطأ الرئيسى فى الحـــكم على أسلوب ما بمعيار يتعلق بأسلوب آخر ٠ هو يحتاج الى ما يسميه سكولز « بالاحساس المتميز العالى للنوع الأدبى » ، وأما بالنسبة للفنان أو الروائى ، فان وجود هذه الكثرة من الأساليب المحيرة يواجهه بمشاكل ليست سهلة الحل ، وينبغى ألا ندهش حين نرى كثيرا من الروائيين المعاصرين يظهرون اعراضا من عدم الأمان الشديد ، والعصبية بل وأحيانا نوعا من انفصام الشخصية ٠

ويمكن مقارنة الروائى اليوم برجل يقف فى تقاطع طرق ، والطريق التى يقف عليها ـ أفكر مبدئيا فى الروائى الانجليزى ـ هى طريق الرواية الواقعية ، الحل الوسط بين الصيغ الخيالية والصيغ الاستقرائية ، فى الخمسينيات كان هناك شعور قوى بأن هذا هو الطريق الرئيسى ، التقاليد الأساسية التى وصلتنا عبر الفيكتوريين والادوارديين ، الذى انقسم مؤقتا بروايات التجريبيين المحدثين ، لكنه استعاد طريقه (على يد ارويل واشروود وجرين ووو وبويل وانجس ويلسون وسيليتو ووين ٠٠ الخ) وسار ثانية فى مجراه الطبيعى ٠ تلك الموجة من الحماسة للرواية الواقعية فى الخمسينات خمدت أو قلت ، لسبب واحد هو أن جدة التجربة الاجتماعية بعد الحرب التى تغذت عليها الرواية فى تلك الحقبة قد خفتت ـ بسبب انهيار سلطة الطبقة البرجوازية المسيطرة اجتماعيا ـ كذلك فان التنظير الأدبى لهذه الحركة الواقعية كان ضئيلا وقاتلا مما أثر كثيرا على هذا التيار ٠ يقول س ٠ ب ٠ سنو مثلا :

« لو نظرنا الى الماضى ، لرأينـــا كم كانت غريبة حـكاية الرواية التجريبية ٠ وظلت التجـربة ساكنة لمـــدة ثلاثين عاما ، كانت دوروثى ريتشـــاردسون رائدة كبيرة فى ذلك المجال ، وكذلك جويس وفرجينيا وولف ، ولكن بين رواية « الأسطح المدببة » سنة ١٩١٥ وما تلاها من

روايات معظمها أمريكي ، لم يطرأ أى تطور ذى معنى • وفى الواقع لا يمكن أن يكون ، لأن هذه الطريقة فى الكتابة ، التى هى فى جوهرها اعادة تقديم تجربة قاسية من خلال لحظات من الاحساس ، تقطع بشكل مؤثر ودقيق تلك الجوانب من الرواية التى يمكن أن تقدمها التقاليد الروائية ، فى هذه الرواية التجريبية يجب التضحية بالتفكير والوعى الأخــلاقى والبحث الذكى ، وذلك ثمن كبـير تدفعه ، وبالتالى فان الرواية التجريبية ماتت من الجوع ، لأن نصيبها من المادة الانسانية ضئيل » •

أو كما كتب كنجزلى أميس Kingsley Amis :

« الفكرة بان التجريب هو الدم الذى سيحيى الرواية الانجليزية ، فكرة ماتت ولا سبيل الى انكار ذلك • فالتجريب ، فى هذا السياق ، يقلل الاتساق الجميل ويحوله الى غرابة متطفلة ، سواء فى البنية عن طريق وجهات النظر المتعددة وما شابه ، أو فى الأسلوب • لا تشعر فيها بأن الموضوع أو الموقف أو الجو العام مهم ، فهى تتنقل من مشهد الى آخر فى وسط الجملة ، تلغى أو تقلل من الأفعال وأدوات التعريف ، وتجد نفسك فى مواجهة التجريب مباشرة لو فعلت ذلك ، على الأقل فى عيون أولئك الذين تربوا أو خلفوا جويس وفرجينيا وولف ووقفوا ضد التطورات الأكثر حداثة بشكل شرس •

ان تعليق سنو لم يستطع أن يتجاوز الفحص السطحى (لا تطور بين صــورة الفنــان فى شبابه وبين فينتجازويك ؟ أو بين رواية الأسـطح المدببة لرواية الصخب والعنف ؟) بينما كان لدى « أميس » قوة خاصة ساخرة ومقنعة ، ويصعب على صدف تسهل مهاجمته ونقده ، ولكن ذلك النوع من الثقافة التى ترتدى الثقافة تتمشى مؤقتا ولا يمكن الدفاع فى الحفاظ عليها لأجل غير مسمى سواء بواسطة أميس أو غيره •

ويستمر الروائيون فى كتابة الرواية الواقعية ــ معظم الروايات التى تنشر فى انجلترا ما زالت تقع داخل هذه الدائرة ، لكن يمكننـــا تناسى ذلك ــ فالضغوط المشككة فى المقدمات المنطقيـــة والجمالية والمعرفية للواقعيـــة الأدبيـــة • كثيفـــة الآن لدرجة أن كثـــيرا من الروائيين بدءوا يأخذون فى الاعتبار الطريقين الآخرين المتفرعين فى اتجاهين متضادين من مفترق الطرق ، بدلا من السير قدما بثقة فى طريق الواقعية • أحد هذين الطريقين يقود الى الرواية غير الخيالية ، والآخر يقود الى ما يســـميه سكولز « صنع الخرافة » •

ولكى نكمل المقولة الأخيرة ، يمكننا أن نضيف الى الأمثلة التى نوقشت فى كتاب « صانعو الخرافة » : جنتر جراس ووليم بدروز وتوماس نيشون وليونارد كوهين (الخاسرون الجميلون) وسوزان سونتاج (أمتعة الموت) ، وبعض روايات أنتونى بيرجز ، وأعمال مفردة لروائيين ظلوا مخلصين بشكل عام للواقعية ، مثل رواية سول بيلو « هندرسون ملك الأمطار » ورواية جون ابدايك « القنطور » ، ورواية مالامود « الطبيعى » ، و « العجائز فى حديقة الحيوان » لأنجس ويلسون ، ورواية « جورج » لأندرو سينكلر ٠ هذه الروايات توقف مؤقتا الوهم الواقعي بدرجة ما فى سبيل حرية فى حبكة الرواية ، أو فى سبيل معالجة رمزية واضحة فى المعنى ، أو فى سبيل كليهما معا ٠ وهى تميل أيضا الى استخلاص أفكار موحية من أشكال أدبية شعبية معينة ، فيها اشباع لشهيات روائية أساسية (مثل التساؤل ، الرعب ، تحقيق الرغبات) التى تسيطر عليها الواقعية بشكل مخلخل غير محكم ، خاصة فى شكل روايات الخيال العلمى أو الأدب المكشوف أو أدب الرعب ٠

من بين هذه الأنواع الثلاثة ، فان الأكثر أصالة واحتراما هو رواية الخيال العلمى ٠ التى تعود فى أصلها الى تأملات اليوتوبيا ، وتنبؤات المستقبل والفانتازيا الساخرة مثل رحلات جليفر وكانديد أو أليس فى بلاد العجائب أو أروين ، انه هذا التراث الذى حافظ على الخرافة حية خلال سيطرة الرواية الواقعية ، واستمر فى تقديم الوسيلة الأكثر وضوحا للروائيين الذين يريدون التجريب بسرد أكثر خيالية ٠ أما الأدب المكشوف وأدب الرعب ، فلكونهما شكلين أقل قدرا ، فقد ظل الاقتراب منهما أكثر حذرا وحيطة ، لكن الافتتان الذى يحملانه للمخيلة الأدبية المعاصرة لا يمكن تجاهله ، كمظاهرة الافتتان بجيمس بوند (من الطبقة العليا أولا ثم من الجماهير بعد ذلك) ٠ وكنجزلى أميس يبدو هنا مثلا حيا لذلك ، فانغماسه فى ايان فليمنج (انظر ملف جيمس بوند) يشبه حماسته للخيال العلمى (انظر خرائط الجحيم الجديدة) ، وذلك مما يصعب التوفيق بينه وبين ما تبناه فى الخمسينات سواء كروائى أو كناقد ، أو كمدافع عن النوع التقليدى من الرواية الواقعية ، ما عدا الشهوة الى الخرافية ، مقموعة برقيبه الأدبى الخاص ، باحثة عن مخرج لها مسموح به حيث لا يتوقع أن تكون الغلبة فيه للقيم التقليدية الأدبية ٠ ان نشره لرواية « الكولونيل سن » تحت اسم مستعار هو روبرت ماركام ، يقوم ببطولتها جيمس بوند ، هو بالتأكيد حالة روائى واقعى يأخذ اجازة من الواقعية ، حيث يستمتع بالفاكهة المحرمة للرواية دون الزام نفسه كلية المشروع (ليس ضروريا أن نقول ان روايات جيمس بوند هى روايات فروسية فى صلبها وان واقعيتها سطحية — فالوصف الدقيق والتفاخر

بالمعرفة التكنولوجية بأنواعهـــا ـ لا تحول رواية الفروسية الى رواية واقعية ، ولكن فقط تعطيها رونقا عصريا معقدا ، وتخفف من عدم تصديق القارىء المستريب) ٠

في الواقع ، ان رواية « الكولونيل سن » أكثر واقعية من معظم روايات ايان فليمنج (فبوند الذى ابتدعه أميس يعيش بفضـل ذكائه وحظه الحسن أكثر من اعتماده على الابتكارات العلمية التى تشبه الأسلحة السحرية فى رواية العصور الوسطى التى تحافظ على حياة بطل فليمنج) وأيضا أكثر مللا ٠

وهذا لا يدهشنا ، فاذا أخـذنا الفكرة على ضوء التقليد الدقيق ، فقد كان على أميس أن يظل واعيا لموهبته الطبيعية فى المحاكاة الساخرة والتخفيف من واقعيته الساخرة ٠

أما رواية أنتونى بيرجز « رعشة النيـــة Tremor of intent » فهى رواية مسلية لذوى الثقافة الرفيعة ، جزئيا بسبب محاكاتها الساخرة والمبالغ فيها لأساليب وخطط جيمس بوند ، وهى عمل ذو براعة فائقة غير عادية ، وذلك لتفوق « بيرجز » على كل ما استغله « فليمنج » ونجح فيه : فالجنس هنا أكثر ، والعنف أكثر وحشية ، والبذخ أكبر ، والمكائد وأبطالها فى الحبكة تبعث على دهشة أكثر ، ان تأثيرها العام أكثر حيوية وأثرا ، والرواية عموما تتأرجح بين المحاكاة الســاخرة لبـوند بالمبــالغة المسرفة ، والسعى وراء شىء ما أصيل شعر به المؤلف وادركه ٠

ففي موقف ما فى الرواية ، كان على صبى مبكر النضج أن يقتل رجلا لينقذ البطل ، وسقط بعد ذلك مريضا « اتجه ليقف كولد مشاغب فى ركن الغرفة ، تدلت كتفاه وهو يحاول أن يلقى من فوقهما العالم الحديث » ٠

هــذه الصــورة المؤثرة تشــير الى مســئولية خطيرة على الرواية أن تتحملها ، وتذكرنا بأن ما يحاول الصبى أن يلقيه عن كتفيه ليس هو العالم الحديث ولكن صورة شاذة ومشوهة له ٠

هناك ، فيما أعتقد ، ابهام مشابه للدافع ، وعدم أمان للموقف ، وانطباع بأن الفانتازيا النزقة انغمست تحت مظاهر الادعاء الى صــورة ساخرة أو عرض لبراعة الأسلوب فيما يســمى بالمحاكاة الســاخرة أو التهكمية للأدب الجنسى المكشوف مثل رواية « كاندى » أو رواية « الموظف الليلى » لشنيك ، أو رواية جورفيدال المسماة « ميرا بريكنريدج » ، ومن بين هذه الروايات الثلاث فان رواية « فيدال » هى الأكثر تحققا وتعقيدا ؛

تحاكي بسخرية ، وتعلق بحدة ، وليس فقط على الأدب المكشوف ولكن على الرواية غير الخيالية المتنوعة فى الأدب الفرنسى :

« لا شيء يشبه شيئا آخر • الأشياء هي نفسها كلية تماما ولا تحتاج الى تفسير ، بل الى قليل من الاحترام لكمالها الدقيق • العلامة على الحائط قدمان وبوصتان عرضا ، وأربعة أقدام وثمانى بوصات وجزء من البوصة ارتفاعا ، لقد فشلت أن أكون دقيقا تماما ، كتبت جزءا من البوصة لأنى لم أستطع قراءة الأرقام الصغيرة على المسطرة دون نظارتى التى لا ألبسها أبدا » •

أما نوع الحجة التى يقدمها سكولز ليؤكد أن السينما حلت محل امكانات تقليد الواقع فى الأدب :

« ان تمحيص تايلر Tyler الدقيق لأفلام الأربعينيات يجعل منه مفكر عصرنا الرئيسى ، ولو بسبب أنه فى الفترة من ١٩٣٥ ـ ١٩٤٥ لم يقدم فيلم غير ملائم فى الولايات المتحدة ، فخلال هذه السنوات فان كل مجالات الأسطورة الانسانية (الأمريكية) قد وضعت فى الأفلام ، وكل دراسة عن هذه الأعمال غير العادية ترابطت مع الأخرى لتوضح الوضع الانسانى ، ولنأخذ مثلا عشوائيا : جونى فايسملر فى أفلام طرزان ما زال يقدم الكلمة الأخيرة فى موضـــوع عـلاقة الرجل المرنة بالبيئة الصعبة •• فذلك الجسد اللامع الضخم الواقف فى مواجهة صخرة من الحجر الجيرى عند الظهر •• يقول كل شيء •• لقد كتب « أودن » ذات مرة قصـــيدة كاملة يمدح بها الحجرى الجيرى ، غير واع أن أية لقطة من آلاف اللقطات من « طرزان والأمازون » ليس فقط سبقته الى ذلك ولكن تجعل من مجهوده كله خارج الصدد » •

رواية « ميرا » لفيدال عمل ممتاز ، ولكنه عقيم نوعا ما وباعث على اليأس ، كما لو أن فيدال يستخف بشدة بالطلبعة الأدبية المعـاصرة ، والمناخ الثقافى الذى يتبناها ، متخليا عن الأمل فى المقاومة الايجابية أيضا ، واضعا نفسه بسخرية ليجمع تجاوزاتها المتوحشة •

هناك بالفعل أسباب قوية لنتنبأ بشيء أقل من الحماسة ، باختفاء الرواية • واحلال الرواية الخيالية أو الخرافية محلها ، خاصة للمرء الذى انتعش خياله بالروايات الواقعية القديمة ، ويبدو أن كلا من هذين الطريقين الجانبيين يقود بسهولة الى الصحراء أو المستنقع ـ ابتذال النفس المنهزمة أو الافراط فى الانغماس فى الذات ، وكما قلت سابقا فان هناك محبطات جسيمة على طريق الاستمرار بأسلوب الواقعية الخيالية • وكل روائى

لديه وعي بالفات لابد أن يتردد عند مفترق الطرق ، والحل الذى اختاره الروائيون فى حيرتهم هو أن يعبروا عن هذا التردد فى رواياتهم • ويجب أن نضيف الى الرواية الواقعية ، والرواية غير الخيالية ، والرواية الخرافية ، نوعا رابعا وهى الرواية التى تستخدم أكثر من أسلوب واحد دون أن تلزم نفسها كليا لأحد الأنواع السابقة ، الرواية التى تحكى عن نفسها ، رواية الحيلة ، رواية اللعبة ، رواية اللغز ، الرواية التى تقود القارىء (الذى يرغب بسذاجة أن يقرأ ما يعتقد) خلال أرض متعارف عليها من الوهم والخداع ، ومرايا مشـــوهة وأبواب مفخخة تنفتح فجـأة تحت قدميه ، وتتركه دون أن توصل اليه رسالة أو معنى ، ولكن بحيرة حول علاقة الفن بالحياة •

هذا النوع من الرواية سأسميه « الرواية الاشكالية » ، وهو يأتلف مع الرواية غير الخيالية والرواية الخرافية • ولكنه يظل متميزا بدقة لأنه يستخدم كل منهما فى اللعبة • الروائيون صانعو الخرافة الذين يتحدث عنهم سكولز ، مثلا ، يمارســون الحيل على قرائهم ، يعرضــون آليتهم الخيالية ، منباطئة بتناقضاتها الجمالية ، كى يسقطوا مصطلحات الواقعية المحددة ، ويعطوا أنفسهم الحرية ليبدعوا ويكتبوا ببراعة • فى الروايات التى أفكر بها ، فان مبدأ الواقعيــة لا يســمح له أن يبطل كلية ، انه يستنجد به دائما فى الرواية غير الخيالية ، لعرض وهم الواقعية ولو بشكل سطحى ، بينما صانع الخرافة روائى غير صبور على الرواية ، يحتفظ بولائه لهما ، ولكنه يفتقد اقتناع الروائى الأصيل فى امكانية التوفيق بينهما •

الأب والأم لهذا النوع من الروايات هو « ترسترام شاندى » ، فنحن لا نتعامل مع ظاهرة جديدة كليا • ومن المعروف أنه من الصعب أن نفكر فى شىء يمكن مقارنته بترسترام شاندى (ما عدا الخرافة) فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حيث بلغت الرواية الواقعية سن النضج ، ولكن ليس من الصعب أن نفـكر فى متــوازيات لهــذا العمل فى الأدب الحديث • خذ مثلا قصص عائلة « جلاس » لسالنجر ، حين يضعها المرء بجانب ترسترام شاندى يبدو تشابه المشروع عند الكاتبين مذهلا • التأثير والاحتفالية المحببة للملابسات فى عائلة غنية غريبة الأطوار يلاحظها المؤلف فى حياتها المنزلية أساسا ، وبانتباه غير عادى لتفاصيل الكلام والتصرفات والاشارات ، يسجلها الراوى الذى هو نفسه عضو فى العائلة (مع المداعبة بتشابه معين بين الراوى والمؤلف) معتمــدا جزئيا على معـلومات أفراد العـائلة الآخرين ، مزودا القـارىء بفيضان مستطرد خارج الموضوع عن ذكريات معقدة يعيد بناءها ، بشكل ساخر غريب ، وهو يعلق بحرية

على صعوبة المشروع الذى يقوم به ، متعاطفا مع الظروف الخاصة للمؤلف فى وقت التأليف • يبدو لى ان قصص سالنجر إستقبلت بنفور متزايد بسبب اعتبار قيمتها الاسمية كأناجيل غير أمينة لدين جديد ، وللاهمال فى تجريبها الأدبى • وبرغم أن هذا الملمح أقل وضوحا منه فى ترسترام شاندى ، الا أن من يقرأ القصص فى تتابع تأليفها لن يفشل فى ملاحظة ذلك ، كذلك يلاحظ القارىء أن سجل عائلة « جلاس » يتزايد فى تطابقه مع عشوائية وفوضى الواقع كلما أصبحت لهجة الراوى (بادى جلاس) شخصية أكثر وأكثر ، باستخدامه لوازم أسلوبية شاذة غير أدبية ، باختصار حين يبدأ الراوى بالاستجابة لاهتمامات القارىء أكثر ، بسرد حكاية عن أناس حقيقيين • وهكذا تنقل الينا معلومات يصعب تصديقها لأمور غير عادية بشكل حاذق ، فنرى فى رواية « ارفعوا السقف عاليا أيها النجارون » « فرانى جلاس » تتذكر أخاها سيمور (المرشد الروحى للعائلة) الذى يقرأ لها حين كان عمرهـــا عشرة شهور ، بينما يكتب « سيمور » فى مذكراته عن التجربة الوصمة التى ارتكبها بلمس أماكن معينة • فى قصة « سيمور ـ مقدمة » يخبرنا « بادى » كيف خفف ألم « الالتهاب البلورى » بوضـــع قصـــيدة رعوية لبليك Blake فى جيب قميصه ، ويدعى أنه منذ طفولته المبكرة وحتى وصل سن الثلاثين ، نادرا ما قرأ أقل من ٢٠٠ ألف كلمة فى اليوم وغالبـــا أربعمائة ألف كلمة • بكلمات أخرى ، فكلما مالت طريقة الملحمة أكثر وأكثر الى السرد غير الخيالى ، فان المادة تصبح خيالية أكثر وأكثر • وهناك توتر مشابه بين التصرف الشاذ وغرابة الأطوار فى عائلة شاندى المسجلة بدقة واخلاص بالعودة الى الواقع ، وفى كلتا الحالتين فان الاصطلاحات العادية للسرد الخيالى تقوى أو تضعف بالراوى نفسه ، وتبقى حالة القارىء تجاه التجربة دائما مهددة •

انها قضـــية تجول احساس الكاتب الخاص (الذى قد يكون مرحا أو قاتلا) للطبيعـــة الاشـــكالية لمشروعه ـ مشركا القارىء فى المشـــاكل الجمالية والفلسفية التى تقدمها الكتابة الخيالية بتجسيدها مباشرة فى السرد ـ التى تميز الرواية الاشكالية • أود أن أجعل من هذه قضية مقولة كبيرة كى تشمل أعمالا « كالمزيفون » لأندريه جيد ، و « طائران فى الحياة الاجتماعية » لفلاين أوبراين ، و « نار شاحبة » لنابوكوف ، و « الغثيان » لســارتر ، و « حكايات التيه » لبورخس ، و « محنة جلبرت » لوو ، و « أحب هذا المكان » لأميس ، « المعزون » لموريل سبارك ، و « المفكرة الذهبية » لدوريس لسنج ، ولا شك أن القارىء يمكنه أن يضيف أمثلة أخرى ، ان لم يكن « روايات أشكالية » كلية ، فعلى الأقل بروايات تشارك بدرجة ما بتميزها بوعى الذات ، كما كتبت اليزابيث هاردويك حديثا :

« كثير من الروايات الجيدة تبدى درجة من الذعر حول الشكل · أين تبدأ وأين تنتهى ؟ كم يجب أن يصدق منها القارىء ؟ وكم يجب أن يعتبره نكتة ؟ أو لغزا ؟ كيف تدمج الحدث الاستطرادى بالمتتابع وبالمنظم بعناية ؟ ·· على الكاتب أن يعترف بالمعالجة البارعة والتصميم ، ليستخدم عملية التأليف تماما ، وسط المشهد المتخيل » ·

وهذا يصل بى الى الخلاصة التى أريد أن أخرج بها ، وهى التأكيد المتواضع على الايمان بمستقبل الرواية الواقعية · وهذا الحكم يرجع جزئيا ، الى تبرير منطقى لتفضيل شخصى ، فأنا أحب الروايات الواقعية وأميل الى كتابة الرواية الواقعية · المدونة المفصلة للياقة الأدبية التى تحكم كتابة الرواية الواقعية ـ تماسكهـا مع التاريخ ، متانة المواصفات ··· الخ ـ التى تبدو للكتاب الذين ناقشناهم غير ضرورية ، أو عوائق أو أمورا مراوغة ، بالنسبة لى هى نظام ذو قيمة ومصدر قوة للكاتب ، أو على الأقل يمكن أن تكون كذلك ، مثلهـا مثـل الأوزان الشعرية التى تمنع الشاعر أن يقول ما يريد قوله بالطريقة الجاهزة التى تخطر على ذهنه ، وتغمسه فى نضال شاق بالصوت والمعنى ، واذا كانت مصادره وثقافته وافرة ، فانهـا تقدم له نتـائج أرقى بكثير من التعبير التلقائى المباشر · وهكذا فان قواعد الرواية الواقعية تمنع الكاتب من سرد أول ما يخطر على باله من قصص ـ التى تكون على الأرجح سـيرة ذاتيـة أو فانتازيا ـ وتضطره الى نوع من التركيز فى الامكانات المعطاة التى قد تقوده الى اكتشافات جديدة لا يتوقعها لما سيرويه ، فى الرواية الواقعية يجب أن يدقق فى التجربة الشخصية لتحول حتى تكتسب أصالة واقناعا مستقلا عن أصلها الفعلى ، بينما الخيـال الروائى الذى تم خلاله هـذا التدقيق والتحول ، هو نفسه موضوع لاستقراء من الدقة والمنطق · ومشكلة ترابط هذين الأمرين الحتميين استعارى فى أساسه (عكس ما يقوله سكولز) ويحتاج الى مصـادر لغوية كبيرة ، « ومهارة عالية لتنفيذه بنجاح » · (لا أنكر بالطبع أن القصص الخرافية والسيرة الذاتيـة والروايات غير الخيالية لها قانونها الداخلى وتحدياتها ، ولكنى فقط أحاول أن أحدد تلك التى تخص الرواية الواقعية ·

واذا احتوت الواقعية على أى مضـمون ايديولوجى ، فذلك هو الليبرالية · فجماليات الحّل الوسط تسير طبيعيا مع فكرة الحل الوسط ، وليست مصادفة أن الاثنتين تقعان تحت ضغط فى الوقت الحاضر ، الرواية غير الخيالية والرواية الخرافية هما شكلان راديكاليان يأخذان زخمهما من رد فعل متطرف للعالم الذى نعيش فيه ـ جيوش الليل وراعى غنم جايلز هما نتاج للخيال التنبؤى ـ والفكرة وراء هذه التجارب الروائية ، ان

واقعيتنا أصبحت غير عادية ، مرعبة وعبثية ، بحيث ان أساليب السرد الواقعية لم تعد مناسبة ، ولا فائدة فى انتاج رواية جيدة تعطى وهم الحياة حين تكون الحياة نفسها وهما (من الطريف أن هذه الحجة استخدمها الماركيز دى صـــاد ، وهو يكتب أثناء الثورة الفرنســية ليشرح أو يفسر الرواية القوطية مع تلميح الى مساهماته فى الأدب الجنسى المكشوف) . لم يعد الفن يستطيع مناقشة الحياة فى مصطلحات متســـاوية ، مظهرها العالمى فى الخاص ، والبديل اما أن نتمسك بالخاص ونرويه كما هو ، أو نتخلى عن التاريخ برمته ، ونؤلف روايات خالصة تعكس بطريقة عاطفية أو استعارية تنافر التجربة المعاصرة .

الجواب الواقعى والليبرالى لهذه الحالة ، ان معظمنا يستمر فى العيش معظم حياته بفرض أن الواقع الذى تقلده الواقعية موجود بالفعل ، بينما جوانب كثيرة من تجربتنا المعـاصرة تشـجع على اسـتجابة تنبؤية متطرفة .

قد يكون التاريخ بمعناه الفلسفى رواية ، لكننا لا نشعر أنه كذلك حين يفوتنا القطار ، أو حين تبدأ الحرب ، نحن نعى أنفسنا بأننا متفردون ، نعيش فى التاريخ معا ، فى مجتمعات بفضل فرضيات وطرق عامة معينة للتواصل ، ونحن نعى بأن احساسنا بالهوية ، بالسعادة أو التعاسة . تحدده أشياء صغيرة كما تحدده الأشياء الكبيرة أيضا . ونبحث عن التوافق أفرادا وجماعات ، مع نظام من القيم نعرف دوما أنه تحت رحمة المصادفة أو التغير العارض ، انه هذا الاحساس بالواقع الذى تقلده الواقعيــة . ويبدو على الأرجح ، أن الواقعية ستعيش ما دام الواقع موجودا .

كتب جورج أورويل سنة ١٩٣٩ عند بداية الحرب العالمية الثانية ، معبرا عن شكوكه حول مستقبل الرواية الذى نناقشه فى هذا المقال ، قال ان الرواية « داخل جوف الحوت » مربوطة بشكل معقد بالفردية الليبرالية ولا تستطيع البقاء حية فى عصر الديكتاتورية الشمولية التى يراها قادمة . وفى تقديره لرواية هنرى ميللر « مدار السرطان » يبدو أنه يوافق على الرواية الاعترافية غير الخيالية كالبديل الوحيـد المقبول « ادخل جوف الحوت . استسلم الى الطريقة التى يسير بها العالم ، توقف عن القتال ضده ، وتوقف عن التظاهر بأنك تسيطر عليه . ببساطة اقبله ، تحمله ، وعبر عنه ، تلك فيما يبدو التركيبة التى يتبناها كل كاتب حساس على الأرجح » .

ومع ذلك لم تكن نبوءة أورويل صحيحة ، فبعد فترة قصيرة من انتهاء الحرب ، انتعشت الرواية الواقعية فى انجلترا ، مستلهمة جزئيا ، روايات أورويل فى الثلاثينات ، ومع أن هذه الروايات ليست من الدرجة الأولى الا أنها ليست سيئة · كثير من الروائيين الأمريكيين الموهوبين بعد الحرب ـ ابدايك ـ بيلو مالامود ، روث على سبيل المثال ـ كتبوا معظم أعمالهم من داخل قوانين الرواية الواقعيــة ، ان مراسيم جنازة الرواية الواقعية سابقة لأوانها كما كانت سنة ١٩٣١ ·

بيت الـــرواية

مقابلات مع سبعة روائيين

فرانك كيرمود

اختصرت هذه الحوارات من أحاديث طويلة ، وجميعها حوارات غير مسبقة الأعداد ، وعند اختصارها استبعدت ما ليس له علاقة بالموضوع الرئيسي الذى اتخذته عنوانا لهذا المقال • واذا بدا أن هذا الموضوع شبه نظرى أو تجريدى ، الا أن ذهن المشاركين ظل محصورا فيه بسهولة ، ومن الواضح أنهم جميعا يفكرون فيه بطريقة مجردة ، كى يتناولوه يوميا بمصطلحاتهم الفنية •

عزمت أن أسأل كلا من الروائيين المشاركين عن هذا الموضوع النظرى أولا ، ثم عن رواياتهم ذاتها بعد ذلك ، أحيانا لم تجد هذه الطريقة ، وتداخل السؤالان بنوع من الفائدة على ما أعتقد ، ومع أنه ليست هناك اختلافات شديدة فى الرأى ، الا أن هناك وجهات نظر مهمة من ناحية التأكيد على جانب دون آخر • واذا كان على أن أقرر فيما يشترك فيه هؤلاء الروائيون الانجليز عموما وبوضوح ، فانه يمكننى القول انهم جميعا يشتركون فى صفة عامة هى التواضـــع • ليس فقط بأنهم يؤكدون على قصورهم ، ولكنهم سعداء بتجاهل كل الادعاءات الكبيرة التى يمكن أن تقال عن حرفتهم • ومن الواضح أن لا أحد منهم يشترك مع د• هـ • لورنس فى آرائه النبوئية « لأنى روائى فأنا أعتبر نفسى أفضل من القديس والعالم والفيلسوف والشاعر ، فالرواية هى الكتاب الوحيد الرائع فى الحياة » • فلا يوجد الآن روائى انجليزى يرغب حتى فى تصديق ذلك ، وبالرغم من أن لا أحد منهم يقبل بالمعيار القديم للطبيعية دون أن يعاد النظر فيه ، الا أنه لا ينبذه بعجرفة اندريه جيد مثلا « أرجوك أن تفهم أنى أحب أن أضـــع كل شىء فى روايتى » ، لا الواقعية القديمـــة تجدى ولا الشكلانية القديمة ، فلا أحد من هؤلاء الكتاب يرى نفسه صانعـــا للمعجزات ، ويبدو كل واحد منهم كأنه ينظر من احدى نوافذ بيت هنرى جيمس الروائى ، وكما قال « قد تكون هناك بعض النوافذ الممكنة ولم

توضع فى الحسبان » • ويحس بأن الواقعية ليس فقط لها الشكل المحدود لنافذته ، بل أيضا ان لديه التزاما عميقا بالأشياء كما هى عليه ، أو على الأقل برؤية ليست بعيدة عن ذلك •

ولأن هذا التواضع له جانبه الفلسفى ، فأنت تتوقع أن يساهم هؤلاء الكتاب فى تحديد الشخصية القومية بشكل ما لدرجة تجنب النقاش حول ميتافيزيقا الشكل ، لكنهم ، فى الواقع ، على استعداد للحديث حول ذلك لكن بطريقة متواضعة ، بالضبط كى ينكروا فكرة أن الرواية صورة للواقع كله ، كما أنهم لا يعتبرون أن قواهم التخيلية جزء من أو تكملة للواقع • وان اهتمامهم بهذه المشكلة يبدو أخلاقيا أكثر منه معرفيا ، كما نرى فى الفرق الذى تضعه موريل سبارك بين « الحقيقة » و « الحقيقة المطلقة » ، بين نوع ما من الكذب ونوع آخر غير ضار تسميه قصة • كما أنه ليس للروائيين الانجليز المعرفة السوفسطائية التى للروائيين الفرنسيين الجدد ، وليس عندهم شعار أو رواية كالرواية الضد الفرنسية (Anti-Novel) .

ان روائيا فرنسيا ـ ميشيل بوتور على سبيل المثال ـ يقول ان الرواية تنتمى فى جوهرها ومادتها الى الواقعية ، وان عمل الكاتب المعاصر يجب أن ينظر اليه كتصويب للنماذج الواقعية القديمة التى كتبها الروائيون السابقون (وبالتالى فان أية رواية جيدة هى رواية ضد) • لكن معظم كتابنا يرون أن المشكلة فى العلاقة بين الرواية والواقعية هى طريقة كفاحهم ليكونوا مخلصين لأنفسهم كمدركين ومشاهدين للواقع ، ومخلصين للحقيقة كما تدركها النظرة السليمة المتعلمة • بعضهم أنجز أعمالا فذة ـ يخطر على الذهن جراهام جرين خاصة ـ لكن يجب ملاحظة أن أسماء مثل كونراد وفورد مادوكس فورد لم ترد كثيرا فى أحاديثهم •

فى مقال لايريس ميردوخ تعبيرا عن معظم ما أريد مناقشته بطريقة واضحة ومفيدة ، ومعظم المشاركين وجد أن المصطلح مقنع ، وهكذا لبدأ بما قالته حوله ، وهو التعارض بين الرواية الشفافة Crystaline والرواية الصحفية Journalist وسنجد أصداء بالطبع للحبكة والأسطورة ضمن الحديث •

سألت السيدة ميردوخ أن توضح بدرجة أكبر الفرق بين الصيغة الشفافة لرواية ما والصيغة الصحفية ؟ •

ـــ انه أحد الأقوال الموجزة للتفريق بين نوعين من الروايات ، وهى فى حد ذاتها غير دقيقة تماما ، لكن هذا التمييز جاءنى من قلقى على

عملى الخاص ، وعما هو خطأ فى هذا العمل • هناك ميل ، فى رأيى ، خاصة الآن لكتابة رواية قصيرة محبوكة تماما ، مبنية بعناية ، تولى القصة الأهمية الأكبر وليس الناس ، ويكون لها مغزى ما ، أخلاقى مثلا ، واضح وملائم • وهذه هى الرواية الشفافة فى رأيى ، ومن ناحية أخرى ، يوجد ، ودائما كانت توجد الرغبة لوصف العالم المحيط بالشخصية بطريقة مرحة فضفاضة •وهذا ما يميز الرواية الصحفية ، ويبدو لى الآن أن هناك إبتعادا عن هاتين الصيغتين المختلفتين ، والبعض قد يجمع مزايا الطريقتين •

كيرمود : تحدثت عن استعاضة المؤلفين بالشكل وهو أمر مضلل للواقعية هل تتحدثين عن نوع معين من الشكل ؟ انه لا يتطابق مع النوع الذى يربط بين الرواية الشفافة والصحفية ، انه يتطابق مع الرواية الشفافة فقط •

— من العبث القول بأن الشكل فى الفن يهدد الرواية بالخطر ، لأن الشكل هو جوهر الفن المطلق • ولكن هناك اتجاها لنزع الشكل أو البنية مما يفكر فيه المرء والتركيز عليها والركون الى ذلك ، ان الاكتفاء بالتركيز على الشكل أو البنية يوقف المرء عن التعمق فى المتناقضات أو الجوانب المؤلمة للموضوع •

كيرمود : انت لا تستخدمين الأسطورة فى أعمالك للدرجة التى تتداخل فيها مع قوة تقديم الشخصية بالمعنى التقليدى ؟

— صحيح • وتلك هى الفكرة الرئيسية للمثال الذى ترجع اليه « فى مواجهة الجدب » • وأعتقد أننا نعود لتقديم الشخصية بالشكل التقليدى مما ينقذنا من الحاجة الى المواساة بأشياء أخرى •

كيرمود : قلت أيضا ان الكاتب يكتب ما يستطيعه لا ما يجب عليه أن يكتبه •• هل تحاولين تنفيذ ذلك فيما تكتبين ؟

— أحاول •• لكنى أجد صعوبة فى ذلك •

كيرمود : بسبب قوة الأسطورة ؟

— هذا يبدو ادعاء ، كما لو كان المرء يفكر بالعمل بطريقة مهيبة ، لكنى أفترض أن الأمر كذلك ، لكن يمكن قوله بشكل آخر •• لست

ماهرة بدرجة كافية في خلق الشخصيات ، فالمرء يبدأ ، وعلى الأقل ابدأ وكلي أمل ان ذلك سيحدث وأن العديد من الشخصيات ، التي ليست أنا ، ستوجد بطريقة رائعة ، لكن غالبا ما يتحول الأمر ، شيء ما في بناء العمل نفسه ، أسطورة تعمل عملها ، فتسحب هذه الشخصيات الى نوع من « اللولبية » أو الى نوع من الشكل هو في النهاية شكل عقل المرء نفسه ·

كيرمود : ويستوعبهم ذلك الأمر ويفقدون الهوية ؟

— أعتقد أن ذلك ما يحدث ·

كيرمود : أيمكن أن نعتبر الأسطورة في هذه الحالة نوعا من شبكة الأمان تحت الحبل المشدود ؟

— صحيح ، اذا رأيت الأمر كذلك · انهـــا شكل من الأمان · أنا لا أزدريها وأعتقد انها يمكن أن تكون مهمة وجميلة ، لكنني أعتقد أنها تأتي الى الكتاب بسهولة أكثر من الشيء الآخر ·

كيرمود : لكن اذا كانت الأسطورة ـ وهي كما تقولين شيء مهم ـ تشوه الحقيقة في النهاية ، فهي عدو اذن ، مهما علت ، للرواية التي تكتبينها ؟

— ليست عـــدوا على وجـــه الاجمال ·· فلابد أن توجد في الرواية بشكل ما ·· لكن على المرء أن يحرص ألا يغرق فيها أو يستسلم لهـــا ·

كيرمود : أحد التعريفات ذات المعنى للأسطورة في هذا السياق بأنها الشيء الذي يترك ليعتني بنفسه في الرواية ·· ما رأيك ؟

— صحيح ·

كيرمود : لننتقل لمناقشة رواياتك ·· هل يمكنك القول بأنه منذ روايتك « تحت الشبكة » ·· بأن هناك حركة متصاعدة نحو نوع الرواية التي تطمحين الى كتابتها ؟

— من الصعب أن أقول ذلك · دع جانبا أن رواياتي تسير الى الأسوأ أو الأفضل أو أي شيء ـ لا أعرف ان كان بامكانك ترك هذا السؤال

تماما . لكن دعه جانبــا الآن . أعتقد أن رواياتى تتذبذب بين محاولات لتصوير وتقـديم كثير من الناس وتقـديم حبكة وقصـة قوية . أعتقد أن رواية « رأس مقطوع Severed Head » انغمست أكثر فى الأسطورة ، وأن فى رواية « الجرس The Bell » أناسا أكثر ، والرواية التى أكتبها الآن فيها أناس كثيرون ، ولكن دائما هناك مشكلة ، بأنى أحقق نوع البنية الروائية التى أرغب فيها من ناحية التركيب اللغوى الذى يجعل مادة الرواية أكثر فائدة ، هناك تذبذب بين تحقيق نوع من الكثافة من خـلال قصـة قوية والتضـحية بالشخصيات ، أو لا تضحى بالشخصيات وتفقد الكثافة .

كيرمود : يبدو أن استخدام الاسطورة بشكلها الخام فى روايتى رأس مقطوع والجرس أكثر منها فى « تحت الشبكة » .

— « تحت الشبكة » لها اسطورتها الخاصة ، وأعتقد أنها لم تظهر بوضوح فى الرواية .

كيرمود : انها رواية فلسفية ..

— بالمعنى البسيط . انها تلعب بفكرة فلسفية . المشكلة التى ذكرت فى العنوان هى مشكلة الى أى حد يبعدك الأمر التنظيرى أو الفكرى — الذى هو جوهرى من وجهة نظر معينة — عن الشىء موضـوع التنظير .. وبطل الرواية شـخصية ميتافيزيقية غـير فلسفية ، ويفترض أنه مشلول بشكل ما بهذه المشكلة .

كيرمود : وجعلت الرواية تدور فى أماكن توحى بأكبر كم من الواقعية فى لندن وباريس .. ولقد تعمدت ذلك .

— انه استسلام لنزوات النفس .. وليس له أى معنى خاص .

كيرمود : التقنيات التى تحبها فى رواياتك .. كيفية انقلاب العربة ، أو كيفية اخراج الجرس من البحيرة ، وهكذا .. هل هى اطلاق العنان لنزوات النفس أيضا ؟

— ذلك نوع من الافتتان بآليات شخص هاو ، نظرية تماما .

كيرمود : سيأتى من يدعوها بأنها اسطورية أيضا .

— بالطبع . فالجرس نفسه له معنى واستخدمته الشخصيات بوضوح كرمز .. ولكننى أعتقد أن معظم جولاتى التقنية لعب محض .

★★★

ان جراهــام جرين يستخدم مصــطلح « اســطورة » بمعنى مختلف ، وبالتالى يرى المشكلة فى ضوء آخر ، وهو ، تقريبــا ، « يرجع » صدى « تورجنيف » الذى قال : « أفضل أن يكون لدى القليل من الهندسة المعمارية فى روايتى بدل الكثير اذا كان هناك خطر لافسادها مقياسى للحقيقة » ٠

كيرمود : مستر جرين ٠٠ فى أحــد كتبــك وأنت تتحدث عن روايتك « قضية منتهية » The burnt out case قلت : « هل بدأت أصنع حبكة ؟ وأستسلم للاغراء الكامن داخلى لأحكى قصة ممتعة ؟ » ٠ أود أن أسألك بأى معنى يكون الاغراء الكامن لحكى قصة ممتعة عدائيا أو مؤذيا ــ كما هو المفترض أن يكون ــ فى انتاج رواية جديدة ؟

ــــ لست متأكدا أن التعميم صائب ، لكننى أشعر أن ذلك ضار لانتاجى رواية جيدة ٠ رغبتى الخاصة أن أصور شخصية محورية تحمل فكرة ما ببساطة معقولة ــ شخصية أسطورية اذا أردت ، لكن دائما تتحطم البساطة بصنع الحبكة ٠ أضرب لك مثلا من رواية لا أحبها كثيرا هى « لب المسألة » The Heart of the matter ، أردت فيها أن أرسم شخصية بسيطة لرجل أفسده احساسه بالشفقة ، ولكن أثنــاء كتابة تلك الرواية ، ربما بسبب الصــدأ الذى أصاب المرء لتوقفه عن الكتابة أثناء الحرب ، بدأت أحمل الحبكة أكثر مما تحتمل ، وشعرت فى النهاية أن تأثير الشخصية قد زال ٠

كيرمود : تعليق غريب حول مصطلح الحبكة ، ان ايريس ميردوخ تقول بأن الأسطورة هى الاغراء الأكبر لاطلاق العنان لرغبــات ونزوات النفس بينما يكون على الروائى أن يهتم بنسيج الواقع فى روايته ٠ أنت تقول شيئا يقترب من العكس ٠٠ أليس كذلك ؟

ــــ قريبا جدا من العكس ٠ بالفعل ٠

كيرمود : من الطريف فى هذا الموضوع ان ايريس ميردوخ تقول انها تهبط من وقت لآخر لصنع الاسطورة فى رواياتها ٠٠ بينما تعتبر نفسك صانعا للحبكة ٠٠ ألست كذلك ؟

ــــ أنا أود أن أصعد الى الأسطورة لكننى أجــد أقدامى غالبا ملتصقة بوحل الحبكة ٠ وشعورى الخاص أنى كنت أقرب الى ضرب العنصر الاسطورى فى روايتى القوة والمجد The power and Glory ، حيث

شعرت أن الحبكة كانت بسيطة بدرجة كافية للهدف الأساسي لهذه الرواية لكي تظل واضحة ٠

كيرمود : أذكر رواية لك ، أعجب بها بصفة خاصة ، وأجرؤ على القول انهـا سبب نقدك الخاص لها فقد كانت ذات حبكة ثقيلة بطريقة مختلفة ؟ تلك هي رواية نهاية المسألة The End of the affair ٠٠ بماذا تشعر حيال ذلك ؟

— أحب الكثير مما في تلك الرواية ، لكنني ارتكبت غلطة واضحة ، في الثلث الأخير منها فيما اعتقد وذلك أفسد على متعة اعادة قراءتها برغم أني لا أقرأ كتبي عادة ٠

كيرمود : من الطريف أن نعرف ما الغلطة التي ارتكبتها ؟

— هي تقديم شيء ليس له تفسير طبيعي أو منطقي ٠ لقد أطلت في الجزء الأخير من الرواية بعد وفاة المرأة حيث تتابعت المصادفات ، حتى أصبح العاشق مجنونا من المصادفات التي لا تتوقف ، ووجدت من الصعب أن أنهي الكتاب بفقدان شخصية رئيسية ، فاختصرت بشكل سيىء بتقديم شيء لا يقبل ببساطة بالاصطلاح الطبيعي ٠

كيرمود : هذا يشجعني بأني كنت على حق في وجهة نظري للكتاب ٠٠ بأنه كان رواية عن صنع الحبكة ٠٠ وليس فقط روائيـا يصنع حبكة ٠٠ أليس كذلك ؟ ٠

— هو كذلك ٠

كيرمود : وبوضعك تلك المصادفات فقد قويت ذلك العنصر ؟

— صحيح ٠

كيرمود : في رواية « قضية منتهية » لا تشعر أن للحبكة نوع الوظيفة التي تؤديها صورة مرآة للتدبر والعناية ؟

— لا ٠

كيرمود : هل ترى أن عنصر الحبكة فيها يميل لأن يكون مدمرا للأسطورة لا مضيفا لها ؟

— نعم ، وبطريقة غريبة انها حبكة أكثر بساطة من حبكة «لب المسألة» ، تفاصيل أقل ، أحداث أقل ، حركة أقل ٠٠ ومع ذلك فان الحركة القليلة بدت أنها تأخذ دورا قويا جدا ٠

كيرمود : أود أن أسألك اذا كنت تشعر بأن هناك نقطة لا تستطيع بعدها الاستغناء عن الحبكة ٠٠ أعنى أنه توجد نقطة كهذه ٠٠ ولكن أين تقع ؟ يبدو مما قلت أنه كلما قلت الحبكة فى الرواية فمن الأرجح أن تكون أفضل ٠

— أوافق بشكل ما ٠ وكان ذلك شعورى ، غالباً ، حين أحاول كتابة رواية عن صراع العواطف كالميلودراما مثلا ، وأيضا كرد فعل ـ حين كنت شابا ـ لكتابات فرجينيا وولف حيث السرد تابع للحالة والمزاج ٠٠ لكننى ما زلت أحب الحركة فى الرواية ٠

كيرمود : ولكن بشكل عام أنت تعتقد أن تقديم الواقعية ، الحقيقة الواقعية للعالم فى رواية ما هو بداية العبء الذى اتفقنا أن نسميه أسطورة ٠

— صحيح ٠

كيرمود : وأن الحبكة فى كليتها هى على نقيض ذلك ، ولابد من السيطرة عليها على أية حال ؟ ٠

— لابد من السيطرة عليها ، لأنه ٠٠ مثلا فى توم جونز هناك كمية هائلة من الحبكة ولكنها تابعة طوال الوقت الى الشخصية الرئيسية ٠٠ أليس كذلك ؟

كيرمود : من الأفضل اذن للرواية الجيدة أن تكون فيها اسطورة قوية وشخصيات أخلاقية نوعا ما ، وحبكة معقدة موقتة جيدا ٠٠ وهكذا فى الواقع لا يوجد أى جدل حقيقى ضد أن تكون هناك حبكة معقدة جدا ٠

— لا ٠٠ مادامت لا تدمر المركز الأسطورى فى الرواية ٠

***

حين سألت انجوس ويلسون Angus Wilson عن العلاقة بين الأسطورة والمعنى الذى تقدمه الحياة الحقيقية قال :

— انها مشكلة أساسية بالنسبة لي · يبدو لي أن كل الروائيين الذين أقدرهم قد أسقطوا العالم الحقيقي الذي يستمدون منه رؤيتهم الخاصة ، الى أي مدى يتوافق هذا مع الأسطورة التي قد يكتشفونها في الحياة ، لست متأكدا تماما · على المرء ألا يكون حريصا جدا على اظهار تلك الأسطورة لأني أعتقد أنها ستتغلغل في العمل ما دام المرء مخلصا لرؤيته الخاصة للحياة ·· بالطبع عليك أن تقتصر على القليل من حقائق الحياة : أن العنصر الاسطوري ينمو أكثر عندي أثناء الكتابة ، كان قويا جدا في «هملوك» ولكنني لم أحاول أن أظهره ، مع أن العنوان فعل ذلك في النهاية · وكذلك كان هناك ذلك العنصر الاسطوري في رواية « مواقف انجلو سكسونية » ، والآن أحاول بالفعل أن أتعامل مع الاسطورة بطريقة أكثر رمزية في روايتي الأخيرة ·

كيرمود : بغض النظر عن الرواية الأخيرة ·· فأنت تقول ان التشويه العمدي للواقع ليس أحد أهدافك ؟

— لا · أنا مهتم بشكل كبير في التشكيل الكلي للرواية ولكن ليس الى الحد الذي أقلص الحياة فيها الى نوع من النموذج الشكلي ·· أعتقد أن ما أردت عمله يختلف تماما ، انه ردود أفعال مختلفة وكبيرة للحياة ، ردود أفعال قوية ، رسوم ساخرة وتشوهات متنوعة ضخمة ، مناظر وصور أقنع بها قرائي آملا أن أكون قد وضعتها بشكل دقيق في رواية مصممة بشكل جيد قدر الامكان · وذلك هو ما يجعلني أعتقد بخطأ الذين يسألونني ما الذي تريد رواياتي أن تقوله لهم ·· انني لا أومن بالرواية التعليمية ·

كيرمود : شعرت أحيانا ، برغم أني لا أتمسك بذلك بقوة ، بأن هناك درجة من الواقعية ، من الدقة في تقديم طبقة معينة من المجتمع ، وأن ذلك يقل كلما تحركنا هبوطا في السلم الاجتماعي ·

— قد يكون ذلك صحيحا · ودفاعي الوحيد أني أتحرك في مدى أوسع من الروائيين الذين يكتبون الآن · أريد أن أقول شيئا عن كل المجتمع بطبقاته المختلفة ، لكني لست متأكدا تماما اذا كانت بيوت الطبقة العاملة يمكنك أن تجد فيها كذا أو كيت ، يمكنني الذهاب والتحقق من ذلك ، لكنها ليست الطريقة التي أسير عليها ·

كيرمود : لا أعتقد أن أحدا يهتم ما دام الأشخاص المعنيون لم يفقدوا درجة معينة من الواقع الأخلاقي اذا صح التعبير · لكن السؤال عن

الشخصيات من « الطبقة الوسطى » العليا في رواياتك ·· هناك فكرة عامة بأن كل هذه الشخصيات تنتهي الى شخصيات بذيئة ·

— ليس كل الشخصيات ، ولكن عددا كبيرا منها واع بنفسه بدرجة كبيرة ، وأنا من الناس الواعية بنفسها جدا ، انهم يقومون بحكمهم الخاص على أنفسهم ، تقريبا قبل أن أستطيع فعل ذلك ، لكنني أفعل ذلك ببعضهم بالطبع ، مثلا شخصية « ميج اليوت » كانت بالنسبة لي شخصية بطولية ، وهي منزوعة قليلا من شخصيتي أكثر من أية شخصية كتبتها ، وهي شخصية تستطيع مواجهة الانهيار بسهولة ، ولكن من ناحية أخرى ، فان لديها هذا النوع من القدرة القابلة للافساد بملاحظة النفس ، اعتبر هذا مرضا لكنه مرض ضروري للناس المتحضرة ، أوافق على أن شخصياتي قد لا تكون خيرة تماما أو حتى قريبة من ذلك ، لكنها لا تحاول أن تجعل من نفسها آلهة كثيرا ، وحتى اذا فعلت فهي واعية بذلك بدرجة كبيرة ·

كيرمود : هذه الطريقة تشبه طريقة جورج اليوت في الكتابة ·· لا أدري اذا كان هذا يقوي الرابطة بينك وبينها ·

— لا أدري لماذا لا يحاول المرء مثلا الكتابة كجورج اليوت ·

كيرمود : لا خير في ذلك ·· ما عدا أنها حين تريد لشخصياتها أن تكون بذيئة ، حتى لو كان كذلك بطريقة معقدة كشخصية « روزموند »·· فهي تكون بذيئة بطريقة يدركها عدد كبير من الناس

— صحيح ·

كيرمود : فكرتك عن الواقعية أكثر حيادية مما كانت عليه فكرة جورج اليوت ·

— أعتقد أني أكثر عاطفية من جورج اليوت ، أعتقد أن شخصياتي البذيئة أنجزت بشكل أفضل ، لكن ربما شخصياتي الطيبة ليست كذلك ·

كيرمود : تريد القول ان الفرق هو في الواقع ، نوع من الاختلاف في الواقعية أكثر منه اختلافا في المعالجة ، وبأن لك النوع نفسه من المعالجة الروائية ، لكن ما تتحدث عنه الآن شيء مختلف تماما ·

— لا أعرف اذا كان لي الحق في قول ذلك · هناك الكثير مما تدعوه طريقة معالجة جورج اليوت ، لكن فوق ذلك ومع ذلك ومختلط بذلك

شيء يشوه الأمر .. تكتل ضخم من نوع الديكنزية (نسبة الى ديكنز) وهذا ما يميزني عن كتابة جورج اليوت .. ان لدى هذا الجانب الكبير من .. كيف أقوله ؟ أنا متأكد أن لدى شخصياتي دوافع سادية قوية تظهــر في كتبي ، وحين أراها أحاول خنقها ، لكن ذلك صعب ، لأن عالمنا المعـــاصر ، عالم شاعت فيه الدوافع السادية بوفرة ، ولذا كيف يمكنني أن أعرف أن هذه الدوافع من عندي أو من العالم الذي نعيش فيه !

***

نواجه الآن روائية تنتعش أسطورتها في عزلة سامية عن حقائق الوجــود المعاصر ، السيدة كومبتون بيرنيت Compton-Burnett أكثر معاصرينا عقلية استقرائية في الرواية ، وهي ترى أن الشكل في الرواية يجب ألا يشوه الواقع .. تقول :

— لابد للرواية من شكل ولابد أن تطوع نفسهــا لهذا الشكل .. ولا أظن . أن هناك طريقا آخر .

كيرمود : أفهم اذن أنك تودين القول ان مجرد العمل في ابتداع حبكة ما يتضمن درجة من تشويه الواقع .. ؟

— ليس تشويها للواقع ولكني أعتقد انها تصنع اطارا لصب الواقع فيه .. أعتقد أن الواقع والحبكة يجب أن يطوعا بعضهما لبعض .. لا أن يشوه أحدهما الآخر .

كيرمود : هل اتناول جانبا آخر من أعمالك ، يخطر على ذهن الناس حين يفكرون بهذه القضية ، وهي طبيعة حوارك واتساق لهجته النسبية وسط أناس من كل الطبقات .. الآباء .. الأطفال .. وهكذا .

— لا يبدو لي أبدا أن الخدم يتحدثون كالأطفال أو أن الخدم والأطفال يتحدثون كالآخرين .. البعض يظن ذلك .. لكني أعتقد انهــم لا يفعلون .

كيرمود : كأحد قراء رواياتك .. أود القول انهم لا يتحدثون بالضبط بشكل مشابه ولكنهم يتحدثون اللغة نفسها .

— كلنا نفعل ذلك ٠

كيرمود : دعيني أستخدم كلمة لهجة مميزة ٠٠ انهم كلهم يتحدثون اللغة نفسها التي تتحدث بها الطبقة العليا ٠

— لا أظن أنهم يفعلون ذلك ٠ ان الخدم صدى للآخرين ٠٠ وأعتقد أن لهم نغمة مختلفة ، ولكن اذا لم يلتقطها القارىء فتلك غلطتي ، البعض يلتقطها ٠

كيرمود : بكلمات أخرى تودين أن توضحي أن هذا التشابه هو مظهر زائف كما يبدو لي وأن ٠٠٠

— صحيح ٠٠ لكنك تقولها بشكل غير لطيف من وجهة نظرك ٠

كيرمود : لكن التشابه عرض واقعي في الوضع الاجتماعي ٠

— أعتقد أنه كذلك ٠٠ وأعتقد أن الأطفال يتكلمون بطريقة مختلفة ٠٠ لكنهم يتحدثون بالفعل بلغة رسمية اذا أصغيت اليهم ٠٠ الأسلوب يأتي بعد ذلك أن ما يلتقطه الناس ٠٠٠

كيرمود : أيمكن أن أسـأل ثانية في محاولة لانقاذ موقفي ونقيم درجة معينة من الاتفاق حول اللهجة التي تتكلمها شخصياتك ٠٠ لاحظت في عدد كبير من رواياتك الميل الى استخدام ما يسمونه في المسرحية التجنيبية Aside (قريبة من المفاجأة الفردية) دون ملاحظة ان التقليد الدرامي لا يجعل التجنيبية مسموعة بقوة ٠٠ لكنها دائما جهورية في حواراتك ٠

— أعتقد أنها كذلك ٠٠ وضعتها لكي تسمع بقوة ٠٠ لا أرى كيف يمكنك أن تكتب كتابا ـ في حالتي ـ كشيء بين الرواية والمسرحية ؟

كيرمود : في احدى رواياتك الحديثة ، احدى الشخصيات تقول : « لا شيء فيها يمكن نطقه بصوت عال » أتذكرين تلك الملاحظة ؟ أينطبق ذلك على معظم حوارك ؟

— على بعضه فقط ٠٠ لكنني أعتقد اذا كنت تكتب حوارا ٠٠ فانه يجب أن ينطق بصوت عال ٠٠ والا لا يوجد هناك كتاب ٠

كيرمود : أنت تستخدمين الحوار بدرجة كبيرة في رواياتك ٠٠ كما انك حددت المشهد في بيت معين وعائلة معينة كما لو أن الأحداث تدور في زمن مضى عليه ستون عاما مثلا ٠

— أعتقد حين ينتهى هذا الوقت ستعرف الزمن وتعرف الحياة ·· ان كثيرا من تلك الحياة التى أصفها ما زال موجودا ، ربما فى الريف أكثر منه فى المدن ·· وأعتقد أن الناس ستعود بالتدريج للحياة بهذا الشكل ·· أعتقد أن هناك طموحا لدى أناس كثيرين لينضموا لتلك النوعية من الحياة ·· وأعتقد أن العلاقات الانسانية ستكون الشىء نفسه اذا صورت سواء فى مشاهد ضيقة أو واسعة ·

كيرمود : انت تعتبرين أن هذا النوع من تاريخ العائلة ·· نموذج أعلى ·

— لا أنظر اليه كذلك ·· لكنى أعتقد أن التاريخ يعيد نفسه ·· وبدأ يعيد نفسه قليلا ·· ولم يتوقف عن السير ·

كيرمود : انت تتحدثين الآن عن الأوضاع الاجتماعية وأنا أتحدث أكثر عن العلاقة بين الآباء والأبناء ·

— أنا أتحدث عن الاثنين ·

كيرمود : لكن لو أخذ المرء ذلك النموذج ·· فمن الطريف مثلا أن نوع المجتمع الذى تصفينه ·· يشابه نوع الحياة العائلية التى أقام عليها فرويد ملاحظاته ·

— أعتقد أن الحياة العائلية ستظل دائما تملك جوهرها الخاص كما تعرف ·· اذا كان للناس حياة عائلية ، انهم يخبروننى بالطبع ، ولا أعرف اذا كان ذلك حقيقيا ·· ان بعض الآباء يتركون أولادهم كلية لترعاهم الدولة وأنه لا يوجد هناك ما يسمى بالحياة العائلية ·· لكنى بالطبع لم أقابل هؤلاء الناس ·· وأنا أعتقد أن الحياة العائلية موجودة وتستمر فى الوجود ·

كيرمود : بعض الأحداث التى وقعت للعائلات فى رواياتك ·· ليست من النوع الذى يحدث فى العائلات العادية ·

— قد يحدث ذلك · أعتقد بأنها تحدث بأكثر مما يعرف الناس ·

كيرمود : أهذا ما تودين قوله ؟ مثلا فى كتاب « التراث وتاريخه » اغراء زوجة الرجل العجوز لابنه ، والتشويش والافساد الذى حدث فى جيل تال نتيجة لهذه العلاقة ·

— أعتقد أنه قد يحدث •

كيرمود : ما نراه فى العائلات هو نوع من التوتر العادى •• فى دولة خالية من الانحلال •

— الحبكة ضرورية •• لأن لابد للكتاب من شكل •

كيرمود : ان التشابه بين الحبكة فى رواياتك •• والحبكة فى روايات تقليدية معينة سببه أن العائلات دائما متشابهة •

— اعتقد ذلك •• ولكن ، فى الحقيقة ، لقد تعلمت تعليما كلاسيكيا •• وربما تأثرت دون أن أدرك ذلك •• دون وعى •• حقيقة لقد قرأت المسرحيات اليونانية وأنا صغيرة •

كيرمود : عموما ، لا تريدين القول ، كما يفعل بعض الروائيين أن هناك عنصرا من البناء الاسطورى فى حبكك •

— لا •• لا أعتقد ذلك •

***

وجهة نظر اخرى لعلاقة الاسطورة ـ بالواقع ، يقدمها لنا الروائى س • ب • سنو ، وهو وحده من بين المشاركين الذى يكتب بمعنى ما « الرواية الضد » ، وهو دائما فى رد فعل مع صانعى الاسطورة الشكليين فى العشرينات والثلاثينات ، يبدأ حديثه بتطبيق مقولة رواية شفافة ورواية صحفية على تولستوى فيقول :

— لو طبقنا أحد هذين الوصفين على تولستوى •• فان أعماله ستقع ضمن الرواية الصحفية •• وهذا يجعلنى متشككا فى هذا التقسيم كلية •

كيرمود : ان ميردوخ لا تقول ان كل الروايات تقع ضمن هذين التقسيمين•• انها كما فهمت تعارض الرواية الشفافة بالقدر نفسه الذى تعارض به النوع الآخر •

— اذن فان غياب التحديد الشكلى •• يحيرنى نوعـا ما •• فنحن لا نستطيع اختراع الغموض كما يبدو لى •

كيرمود : اذا كان هذا التقسيم معقولا ·· افترض اننـا نريد أن نضـع رواياتك قريبـــا منه ·· فأنت تنتمي للنوع الصحفي أكثر منه للشفاف هل أنا مصيب في ذلك ·

— بالتأكيد ·

كيرمود : هـل يعني هذا أن لديك بعض الشـك في النماذج الشـكلية والاشارات الى الاسطورة وما شابه في الروايات ؟

— على أن أميز بين هذين النوعين ، ليس لدى اعتراض على النماذج الشكلية المختلفة ، وأعتقـد أنها قد تعطى قوة كبرى للرواية ·· وروايات كثيرة من التي يمكن ان نطلق عليها صحفية ، لها تخطيط شكلي عميق ·· أما الاسطورة فأنا أتشكك فيها أكثر ·· الا اذا جاءت طبيعية تماما ونابعة من العمل نفسه · لا أعتقد أنك تستطيع أن تحمل الاسطورة بأكثر ما يمكنك أن تحمل الرمز ·

كيرمود : أنت ترفض عموما القطيعة بين العالم الواقعي ـ بالمعنى الذى نستخدمه في هذه المناقشة ـ وواقعية الرواية ·· يجب أن تكون بينهما علاقة مستمرة ·

— بالتأكيد ·

كيرمود : هل ننتقل الى فكرة الروايات التي نعتبرها نوعا من التاريخ الاجتماعي ·· الروايات التي تتصل بشكل كبير ومستمر بالحقيقة والواقع ·· هل يمكن القول ان رواياتك تنتمي نوعا ما الى هذا النوع من الروايات ؟

— أعتقد ذلك ·· فالشخصيات التي تعيش زمانها ، وتعتبر مشدودة اليه ، اذا حاولت أن تحرر أقدامهـا من تلك الأرض المعينة فانك تفهمها بشكل خاطىء ، لكن الرواية ليست بالفعل تاريخا اجتماعيا بالمعنى الدقيق ، حتى الروايات التي تبدو وثائقية بشكل عميق مثل أعمال بلزاك أبعد بكثير عن التاريخ الاجتماعي مما يظن البعض ، وأعتقد أن ذلك ينطبق على أعمالي أيضا ·

كيرمود : الى أية درجة أثر كونك عالما على وجهة النظر الواقعية التي تقدمها في رواياتك ؟

— قليلا ٠٠ من الصعب على أن أقول الى أية درجة ٠٠ أنت أقدر على ذلك ٠٠ ولكن بالتأكيد جزءا من تأهيلى يجعلنى متشككا فى كثير من المقولات التى يفكر فيها كثير من الكتاب ٠٠ ويعطينى ، فيما أعتقد ، وجهة نظر أبسط لنوع الحقيقة التى ينبغى أن أتوجه اليها ٠ أعتقـــد أن هنـــاك أشياء معينة يمكن قولها حـــول أناس ما فى مجتمعهم ٠٠ حقيقة موضوعية ٠٠ وهى أنهم يشبهون ذلك فى تلك الأماكن فى ذلك الوقت ، مزاجهم كذا وكذا ، تفاعلهم مع بيئتهم وتفاعل بيئتهم معهم ٠٠ يمكن أن تقول تسجيلا لنوع ما من الدقة ٠ والروائى الواقعى عليه أن يفعل ذلك ٠٠ وأعتقد أنه يفعل ، ويبدو لى ذلك ليس مغـــايرا كثيرا للعملية العلمية ٠٠ أو على الأقل فى الروح ٠

كيرمود : هل الشروط التى تفرضها على الأنماط الشكلية التي تصب فيها الواقعية حين تكتب رواية من أى نوع ، لا تبدو لك أنها تشوه تلك الواقعية بالقدر الذى يمكن أن تفعله تجربة علمية ؟

— الى مدى أكثر ٠٠ لكن ليس بدرجة كبيرة ٠٠ أعنى نوع النماذج الشكلية للسرد المهمة جدا فى الرواية ، لمدى معين بالطبع ، تبدو بشكل أكثر أناقة بدرجة ما من أى شيء تحصل عليه من شريحة وثائقية من الحياة ٠٠ لكنى لا أعتقد أنها تؤثر فى الشخصيات أو المشاهد المعينة التى هى فى الحقيقة الخبز والزبد وقلب الرواية ٠

كيرمود : اذن لا يمكن القول ان هناك تشابها بين ما تفعله كروائى ودرجة التشويه الذى تصنعه بعض أنواع التجارب العلمية ٠٠ انه نوع مختلف من التغير ذلك الذى يستنتجه العقل من الحقائق ٠٠ ؟

— نعم ٠٠ لأن درجة التجريد التى يفكر بها المرء فى التجربة العلمية ٠٠ بعيدة جدا عما تستنتجه عن العالم الآتى من الواقع الذى لا تطبق عليه الشروط نفسها ، لكنى أعتقد أن درجة معينة من الروح ذاتها متوافقة بين الاثنين ٠ أفكر بما كان تولستوى يحاول عمله فى « الحرب والسلام » ، وبدرجة أخرى ما حاولت جورج اليوت أن تفعله فى « ميدل مارش » ، انه قريب بروحه من عمليات علمية معينة ٠ فقد حاول تولستوى الاخبار بكثير من الحقائق ، لا شيء منها قد تخيله أو نسجه من الاسطورة أو رسمها نتيجة لتشكيل ما ، من تجربته الداخلية ، أراد أن يقول ان هذا وذاك قد حدث ، وهذا الشخص تصرف بالشكل التالى ، وكان يستولى عليه بشدة

تحريك القوة الغامضة للتاريخ ، لكن كان عليه أن يعبر عن ذلك باستخدام أشخاص معينين فى مواقف معينة ، وهذا يبدو لى درجة من الموضوعية لا يمكن أن تصل اليها فى العلوم الطبيعية خاصة فى العلوم التى تحتاج الى درجة كبيرة من الملاحظة كالعلوم البيولوجية مثلا ٠

كيرمود : أستخلص من كلامك ، أنك لا تتفق مع الروائيين الجدد فى فرنسا بأن الرواية نفسها قد فرضت علينا شكلا من الواقعية التقليدية ، وأن هذه الواقعية قد أصبحت بالية ٠٠ وأن المطلوب الآن طريقة جديدة للنظر من خلالها للأمور ؟

— أنت تعرف كما أعرف ، أن هذا قد قيل من قبل وبقوة بعد سنة ١٩١٧ من أتباع مدرسة « بلومزبرى » ، وهو بالضبط ما طرحته فرجينيا وولف ودوروثى ريتشاردسون ، الذى جعل الرواية بلا معنى لفترة قصيرة جدا ٠٠ وبعض زملائى وأنا معهم ، كان علينا أن نضيع وقتا طويلا – غير ضرورى – للتخلص من ذلك الارث وايجاد طريقة مختلفة لتناول الأشياء ، وأرى من الغريب أن يظن الروائيون الفرنسيون أن هذا شيء جديد ٠

***

كاتب آخر ، أصغر سنا بكثير من سنو ، مهتم جدا بأرنولد بينيت ، هو جون وين John Wain لا يعتقد بأن الاسطورة لها اليد الطولى مع الواقعية ، ويرى أن الواقعية هى شيء تقف أنت خارجه وتختار منه :

— لا أعتقد أن هناك واقعية واحدة ثابتة ، هناك تدفق ضخم من مادة خام ، تجارب من كل نوع ، عملية وعاطفية ، كل متلاطم خام ، وكل ما عليك هو أن تختار القطعة التى تستطيع أن تعالجها فى هذا الوقت ، وتبتكر بعض الوسائل لمعالجتها ، وهناك كتاب كثيرون ، وأحيانا كتاب ممتازون ، يكتبون الكتاب نفسه مرة ومرة ، والخطر الأكبر انهم اذا استمروا فى ذلك سنة بعد أخرى ، فانهم يبدءون بالشعور أن نوع الواقعية التى يقدمونها شيء ثابت وأصيل ، وأنا لا أعتقد بالفعل أنها ثابتة ٠

كيرمود : أنت تكتب كتبا أخرى بجانب الروايات ، ولأنك تعتقد أن الرواية

تفرض وجهة نظر ثابتة ، ثابتة داخل حدود واسعة جدا من الواقعية ، فان ذلك لا يسعدك دائما .. وتسعى لعمل أشياء أخرى ؟

— هناك أنواع معينة من التجربة ، وأنواع معينة من الادراك ، مناسبة تماما لمعالجتها بأنواع معينة من الشكل ، مثلا في نقد فرجينيا وولف لأرنولد بينيت وجدت أن الرواية الواقعية لا تستطيع أن تعالج سوى أنواع معينة من التجارب ، وأن الأنواع الأخرى لا يمكن معالجتها بالرواية الواقعية ، وأرادت أن تعرض نوعا آخر من المجالات لهذه التجارب ، وأنا لا أعتقد أن ذلك مشروع أو سليم على الاطلاق ، الشيء الوحيد هو الحرية الكاملة للموقف ، ما دمت جاهزا لالتقاط أى شيء . وتحملت مشقة تدريب نفسك على صبه بأى شكل ، سواء أكان الرواية الواقعية أم الرومانسية أم السريالية أم المسرحية أم الباليه أم السيرك . لا أهتم بما يكون .. ما دمت مستعدا لالتقاط الشكل الذى سيحتوى قطعة الواقعية التى فى ذهنك .

كيرمود : هل نتحدث قليلا عن رواياتك ؟ كثير من الناس يشيرون الى الاسطورة ، وهى نوع من نموذج تفرضه عقولهم وهو يموه الحقيقة كما يرون . هل تشعر أنك فى رواياتك قد انغمست فى الأسطورة بهذه الطريقة ؟ وهل وجدت فى ذلك مشكلة ؟

— ليست كل رواياتى على درجة واحدة من النجاح أو القابلية للقراءة . وفى حالة معينة ، فى أحد كتبى وهو كتاب سيىء ، فرضت تفسيرا معينا على الأحداث التى سأكتبها قبل أن أكتب عنها ، وتصورى للطريقة التى تتصرف فيها الشخصيات وتتواجد ، والطريقة التى تسير بها الأمور كانت خاضعة منذ البداية لتصور ثقافى معين .. والنتيجة كتاب سيىء .

كيرمود : ماذا عن الاستثناء الغريب ، أو الاستثناء الواضح ، مثلا عند وليم جولدنج ، حيث تشير سلسلة من الأحداث الى الاسطورة ، وحيث الاسطورة تشير الى سلسلة من الأحداث التى لا تذهب فى مداها بعيدا جدا عن تلك الاسطورة .. على الاقل تلك فيما يبدو لى الطريقة التى يعمل بها ؟

— وليم جولدنج كاتب أعجب به بدرجة كبيرة ، وهو ليس روائيا بقدر ما أرى .. انه كاتب رمزى . ان له تصورا معينا حول الوضع الانسانى ، وهو فيما أظن ، يكتب ويبدع رمزا ليقدمه به .

كيرمود : ولكنك تقول ان الرواية شيء فضفاض وغير محدد ·· الا يوجد في هذا ما يدعو أن تضع هذا النوع من الكتب ضمنها ؟

— تحتاج أن تسير مسافة طويلة قبل أن تصل الحدود في الرواية ، ولكنك تصل أحد الحدود في النهاية ، وجولدنج يعمل فيما وراء هذه الحدود ·

كيرمود : وماذا عن الحدود في الجانب الآخر ·· الحدود حيث ارنولد بينيت في الجانب الروائي منها ·· ماذا يمكنك أن تضع في الجانب البعيد منها ؟

الصحيفة ·

كيرمود : لكن ذلك شيء ما قريب من الرواية ·· مثل كتب وليم جولدنج ؟

— لا ·· لأن الرواية الواقعية كما يفهمها الكتاب الفرنسيون الذين اخترعوها ، وكتاب مثل بينيت الذين اقتبسوها ·· تقع في الواقع على حافة التقرير الصحفي ·· ان التقرير الصحفي هو بالفعل الذي لا يأخذ مكانته وهو يكتب بطول هائل وتفاصيل كاملة ·

كيرمود : كما فهمت من كلامك ·· فانها ليست احدى مشاكلك ·· القلق حول تشويه الواقع بفرض شكل معين على الرواية تصبه فيه ؟

— تشويهها ·· لا ·· لكن وضعها باطار وشكل معين ·· فذلك صحيح · أشعر مثل الفأر الذي يأكل في قطعة جبن ضخمة · هناك أميال وأميال من الجبنة ، على الأقل كبيرة بالنسبة لي كقمة افرست، وأعتبر نفسي ، أنجزت انجازا جيدا لو استطعت أخذ قطعة صغيرة من هذا الجبن وشكلتها بأي شكل · فعمل الكتابة كله هو قول الحقيقة ، واذا استطعت الاخبار بأي جزء من الحقيقة ، وواصلت لتجعله حقيقيا برغم أنك تضعه في شكل أدبي ، اذن فليرحمني الله ·· ذلك يكفي ·

***

المشارك الأخير الذي قلب كل هذه المقولات ، يقول بعقلانية ان الاسطورة هي الحبكة ، الاسطورة هو ما تصنعه أنت بالحقيقة ، وهو على ما يبدو أكثر ما يشد اهتمام موريل سبارك Muriel spark

التباين الواقعى هو الاكثر نقاء وأكثر القضايا قدما ، وهو ما يقع وراء كل هذه الأحاديث ٠٠ هل الروائيون كاذبون ؟ واذا لم يكونوا كذلك ، فما هو نوع الحقيقة التى يحكونها ؟

— بالنسبة لى الحبكة هى الاسطورة الأساسية ، لا أعرف الكثير عن الأساطير ، اذا فكرت فى الحبكة أخذتها كقضية مسلمة بأنها الاسطورة ، ولا أهتم بالأساطير التى هى ليست كذلك ٠٠ فالحبكة فيها شىء عالمى ٠

كيرمود : سنتناول هنا كتابا لك هو « المعزون The Comforters » لأنه يشتمل على الكثير مما قاله الآخرون ، فى هذا الكتاب وضعت اسطورتك ٠٠ لكنك جعلت منه عمدا لعبة حول الروايات ، أليس كذلك ؟ هنا اختلطت الروائية فى النص ، وتظل تتدخل ، هل هذا بسبب اهتمامك بالشكل الروائى الذى يرى فيه الناس أنه يطرد الحقيقة من العمل ٠ لقد أصبح العمل لعبة بدل أن يكون نصا ٠

— لا أعتقد أن الأمر كذلك ٠ هذه الرواية هى أولى رواياتى ، لقد طلب منى أن أكتب رواية ، وأنا لم أفكر كثيرا فى الروايات ، اعتقدت أنها طريقة عاجزة للكتابة ، وهكذا كتبت رواية لأحقق التكنيك أولا ، لأنسجم مع نفسى فى عملية كتابة رواية ، رواية عن كتابة رواية ٠٠ والأصل فى كتابتى هو تبرير للوقت الذى ضيعته ٠٠ انها محاولة لأسترجع الزمن ٠٠ أتدرك ذلك ؟

كيرمود : تستخدمين كلمة تضييع الوقت كأنها نصيحة ٠

— لو سرت بنجاح لما كان هناك تضييع للوقت ٠

كيرمود : الروايات التى كتبتها منذ « المعزون ؟ لم يكن فيها هذا التهور حول الشكل كما أسميه ٠٠ مع أن فيها شكلا ما ٠

— صحيح ٠٠ لأنى لاحظت نوعا من التهور كما تسميه ٠٠ فقررت أن أفضل ما أفعله أن التزم بالحبكة وبالشكل وأقول ما أود قوله ضمن تلك الحدود ٠ وقررت أيضا أن أكتب روايات قصيرة عن عمد ، وكثيرون يطلبون منى كتابة روايات طويلة — لأصبح السيدة تولستوى ٠٠ أنت تعرف ٠٠ لكنى رأيت أنه ليس من الصواب ملء كأس صغيرة بمكيال من البيرة ٠

كيرمود : تميلين لاختيار مجتمع محدود وليس مجتمعا تولستويا ، لأناس عجائز جدا مثلا ·· هل هذا بسبب أن المجتمع الكبير يعتبر مجالا كبيرا جدا لما تريدين قوله ؟

— جزئيا بسبب مزاجي الخاص والدستور الذى وضعته لكتاباتى ، حين أصبح مهتمة بموضوع ما ، ولنقل انه العمر المتقدم ، يبدو لى أن العالم مملوء بهم ، وعالم ضيق ضئيل مملوء بالعواجيز ، مملوء بما أدرسه ، يصبحون مركز العالم وكل ما عداهم حشوا ، كأنما أصابنى مس حتى أنتهى من الكتابة عنهم· بذلك الشكل أرى الأشياء· كتبت رواية عن العزاب غير المتزوجين وبدا لى أن كل من أقابله كان عزبا ، حقيقة غريبة ، فهؤلاء الناس يصادفوننى كثيرا أثناء الكتابة ، ولا آخذ وقتا طويلا لانتهى ·· لذلك فالأمر ليس صعبا ·

كيرمود : ولا تشعرين بضرورة توضيح الفرق بين هذا العالم الذى تخلقينه والعالم الدائم الواقعى ·· بما انك كاتبة خيالية ·· لقد تصنعين عالما مليئا بالحشرات مثلا أو برجال كبار الحجم أو صغار الحجم ·· ؟

— لم أزعم أن رواياتى حقيقية · قلت انها خيال ينبثق منه نوع من الحقيقة ، وآخذ فى اعتبارى نوعيا أن ما أكتبه هو خيال ، لأنى مهتمة بالحقيقة ، الحقيقة المطلقة ، ولا أتظاهر بأن ما أكتبه أكثر من امتداد خيالى للحقيقة — شيء ما مخترع · لا أقول ان ذلك الشخص عاش وان ذلك الشخص قد قطع الطريق ·· لأننى ببساطة أكتبه ، فى محكمة القانون فان ذلك لا وزن له وليس حقيقيا ، ما أكتبه ليس حقيقيا ، انه حقيبة أكاذيب ، هناك حقيقة استعارية وحقيقة أخلاقية وما يسمونه تأويلا ، أنت تعرف الأنواع المختلفة من الحقائق ، وهناك الحقيقة المطلقة ، التى اعتقد أنها تحتوى على أشياء يصعب تصديقها ، لكنى أصدقها لأنها مطلقة · وهذا جانب واحد من الحقيقة ، ولكن اذا أردنا أن نعيش فى العالم كمخلوقات معقولة فلابد أن نسميها أكاذيب · ولكن لأن المرء يضع ذلك فى عمل خيالى · فالمرء اذن ليس بكاذب ، وأعتقد أن هذا ما يدركه الناس ، لكن الناس تنزعج بالفعل لو قلت لهم : ان « جولد والذئاب الثلاثة » حقيبة أكاذيب ·

كيرمود : أحد المعانى التى استخدمت فيها كلمة اسطورة فى هذه المناقشات هو لتغطية هذا العنصر اللاواعى فى أية قصة أو حبكة ·· وكثير من الناس يظنون انك كلما أسرعت فى الوصول لهذا المستوى كان

الكتاب افضل ، وآخرون مثل ايريس ميردوخ التى تعتقد أنه فى الدقيقة التى تنحرفين اليها للكتابة بتلك الطريقة ، فانك تبدئين الكتابة بشكل سيىء وتستسلمين لنزوات ورغبات الذات .

— قد تكون على حق ، فافضل شيء أن تكون واعيا بكل ما تكتبه ، ثم دع اللاوعي يعتنى بنفسه اذا وجد ، فنحن لا ندرك ذلك ، فلو عرفناه لما كان لا وعيا ، لابد أن تكون واعيا قدر ما يمكنك بما تفعله ولا تستسلم للاغراء — وهو ما يحدث لمعظم الكتاب — حين يقولون لقد أنجزت ذلك بروعة والآن سأفعل ذلك بلا وعى . انه خطأ فادح .. فاللاوعى لامحدود تماما .. أفضل شيء هو أن تعرف ما تفعله فيما أعتقد .

كيرمود : انها تهمة قديمة القول بأن الشعراء كاذبون ، ونحن نضع الروائيين اليوم ضمن الشعراء ، والدفاع القديم هو أن الذى لا يثبت شيئا فهو لا يكذب ، أهذا ما تودين قوله فى النهاية ؟

— أعتقد ذلك ، على الروائى أن يقول ما حدث ، أعبر عنه بالماضى البسيط مع أنه يحدث بالفعل فى المضارع ، الأشياء تحدث والمرء يسجل ما حدث بعد ثوان من حدوثه ، لا أعنى بالطبع أن المرء آلة تسجيل كما ظن « بليك » بنفسه ، بأنه نوع من الوسيط بين الملائكة والمخلوقات ، ان ما أعرفه أن الأحداث تحدث فى ذهنى وأسجلها ، سواء اتفقت مع هذه النظرية أو تلك .. مع هذه الاسطورة أو تلك .. فذلك شيء لا علاقة لى به .

ملاحظات حول رواية لم تنته بعد

جــــون فولز

الرواية التى أكتبهـــا الآن (عشــــيقة الضـــابط الفرنسى The Fench Lieutenant's Woman) تقع أحــداثها منــذ مئة سنة ، ومع ذلك فانا لا أعتبرها رواية تاريخية ، وهو نوع من الروايات اهتمامى به قليل جدا ، بدأت حكاية هذه الرواية منذ عدة شهور كصورة بصرية • امرأة تقف على حافة رصيف مهجور تنظر الى البحر ، ذلك كل شيء • وذات صباح انبثقت صورة هذه المرأة فى ذهنى وأنا مازلت فى السرير نصف نائم ، وهى صورة لا تتواصـــل مع أية حادثة فعلية فى حياتى (أو فى الفن) يمكن أن أذكرها ، مع أنى لسنوات عديدة اعتدت أن أجمع كتبا غامضة ومطبوعات منسية ، كل أنواع الكتابات المهملة فى القرنين أو ثلاثة القرون الماضية ، رفات حيـــوات سابقة ، وافترضت ان هـــذا يجعلنى دائما فى نوع من الاحتشاد الكثيف ، يمكن من خلاله أن تنفذ صورة كهذه الى شاطىء الوعى •

وبرغم تجاهلى لهذه الصورة ، لكنها تكررت • ثم بدون سبب مفهوم توقفت ، فبدأت استعيدها عن عمد ، وأحاول أن أحلل لماذا تحمل هذه الصورة بعض القوة لشيء وشيك الوقوع ، كان الأمر كاللغز ، رومانسيا غامضـــا • وبدا أيضا ، ربما بسبب رومانسيته ، لا ينتمى الى العصر الحاضر ، ورفضت المرأة ــ فى ذهنى ــ ان تنظر من نافذة فى استراحة مطار ، لابد من هذا الرصيف القديم ــ حيث تصادف أنى أعيش قرب واحد منها ، قريب جدا لدرجة أنى اســـتطيع رؤيته من أكثر الأماكن انخفاضا فى حديقتى ، وأصبح هذا الرصيف القديم ذا معنى خاص • لم أر وجــه المرأة ، ولم يكن لها أية جاذبية جنســية ، لكنهـــا كانت من العصر الفيكتورى ، وحيث انى أراها فى ذهنى دائما باللقطة نفسها ، مديرة ظهرها ، فانها أوحت لى بفضيحة فى العصر الفيكتورى ، بأنها منبوذة ، لا أعرف جريمتها لكنى رغبت أن أحميها ، وقعت فى حبها أو فى حالتها ، لا أعرف فى أى منهما • تسلطت على صورة هذه المرأة الحامل

وأنا فى منتصف رواية أكتبها ، ولدى فكرة لثلاث أو أربع روايات أخطط لكتابتها ، كانت صورة تتداخل وسط عملى ، لكن بدرجة جعلت من العمل الذى أقوم به هو العنصر المتطفل فى حياتى · هذا الوحى العارض من المسموح له أن يظهر أثناء كتابة عمل آخر ــ تطورا غير مخطط لشخصية ، أحداثا غير متعمدة وهكذا ــ ويتتبع المرء الحادثة ، ويخاف على العمل المخطط ــ لكن تلك هى القاعدة ·

ان العيب الرئيسى الذى يملكه الكاتب هو النرجسية أو البيجمالوتية · فالشخصيات (وحتى المواقع) مثلها مثل الأطفال أو العشاق ، تحتاج لرعاية واهتمام واصغاء ومراقبة واعجاب دائم ، وكل هذا يصبح متعبا للكاتب النشط ، ولا يمكن أن يزوده بالطاقة الا شىء مماثل يحبه المرء · سمعت البعض يقول « أريد أن أكتب كتابا » · ولكن الرغبة فى كتابة كتاب ، مهما كانت متقدة ، فانها ليست كافية ، وحتى لو قلت « أريد أن تتلبسنى مخلوقاتى الخاصة » فذلك ليس كافيا ، فكل الكتاب الموهوبين ممسوسون ، بالمعنى السحرى القديم ، بخيالهم الخاص ، حتى قبل أن يفكروا فى الكتابة بوقت طويل ·

هذا التكوين المتشبث بالمرء بلا موعد ، لابد أن يكسر كل قواعد الكتابة الابداعية ، يبدو فى أحسن حالاته كالطفل ، وفى أسوئها طفوليا · أفترض ان الطريقة التقليدية فى الكتابة أن يكتب المرء ما يريد قوله ، ثم يكتب ما خبره وجربه ، ثم يخرج الاثنين أو يربط بينهما ، وجربت تلك الطريقة ، بدأت بمخطط تحليلى وبمجموعة من الشخصيات مرتبة ومنظمة ومستعدة لشىء ما ، ولكن المسودة كانت بائسة · رواية الساحر (وقد كتبتها قبل جامع الفراشات وكان أصلها صورة أيضا) قفزت الى ذهنى من زيارة عادية جدا الى فيلا فى جزيرة يونانية ، لم يحدث شىء غير عادى ، ولكن ظللت أتردد على الفيلا ــ فى اللاوعى ــ مرة ومرة ، شىء ما يريد أن يحدث هناك ، شىء لم يحدث لى فى وقت الزيارة ، لماذا لابد أن يكون فى تلك الفيلا ، وتلك الزيارة الوحيدة من بين آلاف الأماكن الأخرى التى زرتها · لا أعرف · منذ شهر أرانى شخص ما بعض صور للفيلا ، التى كانت آنذاك مهجورة ، ولم تكن سوى فيلا مهجورة ، ان معنى لغزها منذ خمسة عشر عاما ظل لغزا ·

ما أن نبتت البذرة ، فان على العقل والمعرفة والثقافة أن تبدأ فى رعايتها لتنمو ، فأنت لا تستطيع أن تخلق عالما بالفطرة الحامية ولكن بالتجربة الباردة ، وقد يفسر هذا لماذا لا ينتج الروائيون عملا ذا قيمة قبل سن الأربعين ، أو أنهم انتجوا أفضل أعمالهم بعد تلك السن ·

أجد من الصعب جدا أن أكتب ، اذا لم أعرف انه لن يكون لدى مشاغل ما لأيام عديدة قادمة ، فجميع الزيارات والواجبات اليومية والمقاطعة والتطفل تصبح مزعجة ، يحدث هذا خلال كتابتى للمسودة الأولى ، كتبت المسودة الأولى لرواية « جامع الفراشات » فى حوالى شهر ، بمعدل عشرة آلاف كلمة يوميا ، بالطبع كثير من أجزاء هذه المسودة كانت مكتوبة بشكل ركيك ، وكانت تحتاج لاعادة كتابة وتعديلات ومراجعات عديدة • وكانت المسودة الثانية مختلفة عن الأولى بحيث يصعب القول ان الأولى هى أصل الثانية • فانا لا أقوم بأى تدقيق حتى أنتهى من المسودة الأولى ، فكل ما يهمنى فى البداية أن أكتب هذا التدفق فى القصة والسرد ، حالة البحث والتدقيق فيما كتبت ، تأتى بعد ذلك ، وهى تشبه السباحة وأنت ترتدى قميص المجانين •

خلال فترة المراجعة ، أحاول أن أحافظ على نوع من النظام • أجبر نفسى على المراجعة سواء أحببت ذلك أو لا ، وبشكل ما كلما كان المرء عازفا عن المراجعة ويشعر بعسر هضم نحوها كان ذلك أفضل • فآنذاك يكون المرء أكثر قسوة مع نفسه ، فأفضل ما يحذفه المرء من العمل حين يكون عازفا عن الكتابة •

ولقد وجدت أن كل نصائح الكتاب المتازين ، بأن تحدد نظاما معينا لكتابتك دائما ، وان تكتب ألف كلمة يوميا مثلا مهما كانت حالتك ، وجدتها غير عملية ومثالية تماما ، فالكتابة تشبه تناول الطعام أو ممارسة الجنس ، عملية طبيعية وليست اصطناعية ، اكتب اذا أردت لأنك تحب أن تكتب وليس لأنه يجب عليك أن تكتب •

اعتدت أن أكتب مذكرات خاصة عن الكتاب الذى أعمل به ، وعن هذه الرواية ــ عشيقة الضابط الفرنسى ــ كتبت :

« انت لا تحاول كتابة شىء نسى الكتاب الفيكتوريون ان يكتبوه ، ولكن شيئا ما فشل أحدهم فى أن يكتبه • تذكر علم اشتقاق الكلمات • الرواية شىء جديد ويجب أن تكون وثيقة الصلة بالكاتب الآن • فلا تتظاهر أنك تعيش فى القرن الماضى سنة ١٨٦٧ ، بل اجعل القارىء يشعر بأنك تتظاهر بذلك » •

طبعا هناك مشاكل الملابس والعلاقات الاجتماعية والخلفية التاريخية وسائر مثل هذه الأشياء ، فان الكتابة عن ١٨٦٧ هى مسألة بحث وتدقيق ، لكنى وقعت فى مشكلة عاجلة تتعلق بالحوار ، لأن الحوار

الأصلي الذى كان يدور ١٨٦٧ كما عرفته من كتب تلك الفترة كان بعيدا جدا على أن يكون مقنعا ، يبدو عتيقا ، فهو يفشل غالبا فى التوافق مع الصورة السيكولوجية التي نحملها عن العصر الفيكتورى — ليس جافا بما فيه الكفاية وليس رقيقا بما فيه الكفاية — وهكذا ، وهنا بدأت الخداع ، والتقطت أكثر الصيغ الرسمية والجافة — فى ذلك العصر — للكلام المنطوق ، انه ذلك الخداع ، الجوهرى للرواية ، الذى يستغرق وقتا ٠

حتى فى الحوار فى الروايات الحديثة ، فان أكثره واقعية ليس هو المتوافق بالفعل مع لغة الحديث الجارية ٠ وعلى المرء أن يقرأ حوارا مسجلا للحديث العادى ليدرك ذلك ٠ فهو يبدو فى السياق الأدبى غير واقعى ٠ فحوار الرواية هو نوع من الاختزال ، انطباع عما يقوله الناس مثلا ، بالاضافة الى ذلك فان على الحوار أن يؤدى دورا أيضا ، أن يجعل السرد متحركا ، وأن يكشف عن جوانب الشخصية ، وهو ما تخفيه عادة الأحاديث الواقعية فى الحياة ٠٠

هذه هى المشكلة التقنية التى واجهتها ، انها صعبة مع الشخصيات المعاصرة ، فما بالك بالشخصيات التاريخية !

من مذكراتى حول الرواية « اذا أردت أن تكون واقعيا مع الحياة ، ابدأ فى الكذب على واقعيتها ، والمرء لا يستطيع وصف الواقع ، ولكن فقط يعطى تشبيها يشير اليه ، كل أنواع الوصف الانسانى من التصوير الى الرياضيات الى الأدب أيضا كلها استعارية ، وحتى الوصف العلمى الدقيق لشىء ما أو لحركة ما هو نسيج استعارى » ٠

ان دراسة آلان روب جرييه الجدلية « نحو رواية جديدة » دراسة أساسية للكاتب الروائى حتى لو لم تثر فيه سوى المعارضة التامة ٠

ان سؤاله الرئيسى فى دراسته : لماذا تجهد نفسك بالكتابة فى شكل لا يمكن أن تتفوق فيه على العمالقة الكبار ؟ وهذه مغالطة ٠ فذلك يفرض علينا ان نكتشف شكلا جديدا نكتب به اذا أردنا أن تحيا الرواية وتعيش ! أهذا هو هدف الكتابة الآن ؟ ان للكتابة أهدافا أخرى مهمة : أن تمتع ، أن تنقد ، أن تصور حساسيات جديدة ، أن تسجل وتعبر عن حياة جديدة ، أن تحسن الحياة ٠٠ وهكذا ٠٠ وهى أهداف مهمة وتحمل مقومات الحياة والاستمرار للرواية ٠ ولكن سعيه المسوس لايجاد شكل جديد يضع نوعا من الضغط على كل فقرة يكتبها المرء اليوم ، فهو يتساءل

دوما الى أى مدى أكون جبانا لو كتبت وفق التقاليد القديمة ؟ والى أى مدى أكون مذعورا من الطليعية ؟ والكتابة عن سنة ١٨٦٧ لا تخفف الضغط أو التوتر ، بل تزيده ، حيث ان الكثير لابد أن يكون بسبب طبيعته التاريخية تقليديا · هناك توازيات واضحة فى فنون أخرى : معالجات سترافينسكى لموضوعات من القرن الثامن عشر ، أو استخدامات بيكاسو لموضوعات قديمة ، لكن فى هذا السياق فان الكلمات ليست سلسلة مثل الملاحظات الموسيقية أو ضربات الفرشاة ، فالمرء قد يمكنه تقليد زخرفة موسيقية روكوكية بتهكم ، أو تقليد وجه باروكى ·

حاولت فى فترة سابقة ، وفى فصل تجريبى أن أضع حوارا معاصرا على لسان شخصيات فيكتورية ، لكن التأثير كان عبثيا ، حيث تشوهت الطبيعة التاريخية الواقعية للشخصيات ، الذين ينجحون فى ذلك هم الممثلون الكوميديون · والمرء يقاد حتما ، اذا اتبع هذا التكنيك ، الى كتابة رواية هزلية ·

الروايتان اللتان كتبتهما قبل ذلك ، كانتا مبنيتين على فرضيتين وجوديتين مموهتين ، ولا أريد لهذه الرواية أن تكون استثناء ، ولذا فأنا أحاول أن أضع فيها وعيا وجوديا قبل أن يكتمل بناؤها المنطقى · بالطبع كان كيركجورد مجهولا تماما للفيكتوريين الانجليز والأمريكيين ، ولكن بدا لى أن العصر الفيكتورى ، خاصة منذ سنة ١٨٥٠ فصاعدا كان وجوديا بدرجة عالية فى كثير من مشاكله الشخصية ، ويمكن للمرء أن يعكس الواقع ويقول بالتقريب ان سارتر وكامو كانا يحاولان قيادتنا ، بطريقتيهما، الى جدية الأهداف الفيكتورية وحساسيتهم الأخلاقية ، وليس هذا هو التشابه الوحيد الممكن بين ستينات القرن الحالى وستينات القرن الماضى ، فالكابوس الكبير الذى أقض مضاجع العصر الفيكتورى المحترم كان الحقيقة الواقعية جدا التى اكتشفها الجيولوجى ليبل Lyell والبيولوجى داروين Darwin ، فحتى ذلك الحين كان الانسان يعيش كطفل فى غرفة صغيرة ، فأعطياه – هدية غير مرغوب فيها – كونا لا محدودا فى مكانه وزمانه ، وتفسيرا آليا للواقع الانسانى ، بالضبط كما نعيش نحن مع رعب القنبلة الذرية ، عاش الفيكتوريون مع نظرية التطور ، لقد ألقى بهم بشدة فى الفضاء ، وشعروا بأنفسهم معزولين بلا حدود ، وبحلول ١٨٦٠ فان البنى الحديدية الصلبة لفلاسفتهم وعلماء الدين والاجتماع بدأت تتآكل مع القراءة الواعية ·

بالضبط مجرد رجل ، وجودى قبل عصره ، يسير على الرصيف ، ويرى ظهر هذه المرأة الغامضة ، انوثة صامتة ووجودية أيضا ، تتطلع الى الأفق ·

وبرغم عظمة الروائيين الفيكتوريين ، فكلهم تقريبا (عدا هاردى) فشلوا بشكل بائس فى ناحية واحدة • فلا تجد فى الأدب الفيكتورى المحترم ، ومعظم أدبهم المكشوف يدور فى بيوت الدعارة أو بطريقة القرن الثامن عشر) رجلا وامرأة فى سرير ، لا نعرف كيف كانا يمارسان الحب وماذا كان يقول كل منهما للآخر فى أكثر اللحظات حميمية ، وكيف كانا يشعران آنذاك •

وأنا أكتب اليوم ـ عن اثنين من الفيكتوريين يمارسان الحب ـ دون دليل سوى خيالى واستنتاج غامض من روح العصر ، وهكذا فان ما أكتبه هو فى الواقع خيـــال علمى ، فالرحلة هى الرحلة ، الى الخلف أو الى الأمام •

أصعب عمل للكاتب ، أن يضع لمادته صـــوتها الصحيح ، وأعنى بالصوت الانطباع العام الذى يتركه المبدع على مادته ، ولقد أحببت دائما الصوت الساخر ، ذلك الخط الذى استخدمه روائيون عظام فى القرن التاسع عشر من جين أوستن حتى جوزيف كونراد ، وبشكل طبيعى • ونحن اليوم نميل الى تذكر رذائل تلك النغمة أو الخط أكثر من فضائله ، السخرية القاتلة عند ديكنز ، الهزل عند ثاكرى ، السخرية المرهقة عند مارك توين ، الازدراء عند جورج اليوت • والسبب واضح جدا ، فالسخرية تفترض التفوق فى الساخر ، وهذا شىء مرفوض بالنسبة لقرن ديمقراطى يدعو الى المساواة بين البشر مثل قرننا ، نحن نشك فى الذين يتظاهرون أنهم واسعو المعرفة ، وهذا هو السبب فى أن كثيرا من روائيى القرن العشرين يشعرون بأنهم مساقون للكتابة بضمير المتكلم •

يزعم بعض الكتاب ان تكنيك ضمير المتكلم هو المعقل الأخير للرواية فى مواجهة السينما ، فهو شكل لا يمكن للكاميرا أن تقدمه مهما توحدت مع احدى الشخصيات ، ولكن مســألة استخدام ضمير الغائب أو ضمير المتكلم عند الروائى المعاصر هى مسألة خارج الصدد الآن ، فالغالبية العظمى من روايات ضمير الغائب المعاصرة هى روايات بضمير المتكلم مموهة بشكل رقيق •

ان « الأنا » الحقيقية للروائى الفيكتورى ـ الكاتب نفسه ـ مطبوعة هناك بدقة كما هى ـ بعيدا عن الخوف بأنه يتظاهر ـ لأسباب نحوية ودلالية ، ولكنى فى هذه الرواية الجديدة ، سأحاول أن أبعث من الموت هذا التكنيك ، ويبدو على أية حال أن من الطبيعى أن نلقى نظرة على انجلترا منذ سنة بعين ساخرة نوعا ما ، ولكن هناك خطر السخرية من

حماقات وبؤس عصر مضى ، ولقد كتبت فى مذكراتى عن الرواية « أنت لن تكون المتكلم الذى يقتحم الوهم ، بل المتكلم الذى سيكون جزءا منـــه » ٠

بكلمات أخرى ان المتكلم الذى سيعلق على الأحداث هنا وهناك فى روايتى الذى سيدخل أخيرا هذا العالم ، لن يكون شخصيتى الحقيقية سنة ١٩٦٧ ٠ ولكن شبيه لشخصية أخرى فى الرواية ، شخصية تختلف عن الشخصيات الخيالية الصرفة ٠

ولأوضح ذلك ، أقدم هنا مطلع قصة كتبت سنة ١٨٦١ بقلم ثاكرى بعنوان « لوفيل الأرمل » :

« من سيكون بطل هذه القصة ؟ ليس أنا الذى أكتبها ، أنا فقط كالكورس فى المسرحية ، أقوم باعطاء الملاحظات على أداء الشخصيات ٠ وأسرد قصتهم البسيطة » ٠

حين نقرأ ذلك اليوم نفترض (دون أن نعرف من هو الكاتب) أن المتكلم هنا هو شخصية الكاتب ، ونظل نصـــدق ذلك لثلاث أو أربع صفحات ، حتى نفاجأ بثاكرى يقـدم لنا بطله : صديق لوفيل ، ونجـد أنفسنا أننا قد ضللنا ، « فأنا » ، ببساطة ، هى شخصية أخرى فى القصة ، وبعد صفحات قليلة تبدأ « الأنا » فى وصف شخصية أخرى :

« لم تســتطع الكلام أبدا ٠ صوتها أجش كصــوت امرأة سليطة اللسان ٠ أيمكن لقاطعة تذاكر فى مسرح ، تلك العنيدة البدينة العجوز أن تصبح هى اللامعة اميلى مونتافيل ؟ قالوا لى انه لا توجد قاطعة تذاكر فى المسارح الانجليزية ، وهذا دليل على عنايتى التامة وحيلتى فى أن أنقذ شخصياتى من حب الاستطلاع الشبق ، قد يكون لمونتافيل اسم آخر وعمل آخـر ، مالكة لدكان صغير مثـلا ،ولكن هذا السر لن يفلح حتى التعذيب كى أفشيه ، مونتافيل سيرى فى طريقك وها هو شـــلن لك (أشكرك يا سيدى) أبعدى مسند قدميك المخزى ولا تدعينــا نراك ثانية » ٠

مازال بامكاننا أن نفترض أن « الأنا » هنا شخصية أخرى ، ولكن الشك الأقوى أنها ثاكرى ، هناك خداع الشخصية للقارىء ، استخدام الفعل المضارع والسخرية بالنفس « ولن يفلح التعذيب كى أفشى السر » من الواضح هو لا يعنى أن نتأكد ، انه ليس ثاكرى كله ٠

ان هذا تمرين تقنى بارع باستخدام الصوت ، ولا أصدق أنه تكنيك قديم ، ولا شيء يستطيع أن يبعدنا عن تهمة ادعاء سعة المعرفة - وبالتأكيد ليس نظرية الرواية الجديدة أيضـــا ، وحتى أكثر المظاهر العملية اللامعة لتلك النظرية - فلنقل رواية الغيرة لآلان روب جرييه - تفشل فى الاجابة عن الاتهام • قد يكون آلان روب جرييه قد أزاح الكاتب جرييه عن النص ، لكنه لا يستطيع أن ينكر أنه كتبه • واذا كان الكاتب يعتقد حقيقة فى مقولة (أنا لا أعرف شيئا عن شخصياتى الا ما سجل على شريط أو صور ثم خلط ووزع) فالخطوة المنطقية أن نأخذ الشريط المسجل والصورة الفوتوغرافية - وليس الكتابة ، واذا كان مازال يكتب ، جيـدا ، كما يفعل جرييه ، اذن فهو يخون نفسه ، وهو أكثر انغماسا بالجرم مما يعترف به •

سبتمبر ٦٧ : قطعت ثلثى الطريق حتى الآن • وهى مرحلة سيئة دائما ، حيث يبدأ المرء بالشك بالأشياء الكبرى ، مثل الدوافع الأساسية ، البناء الدرامى ، المشروع كله ، فى البداية تميل الصفحات لزغللة عينى المرء ، للخصـــوبة التى يعمل بها ، ثم تبدأ فى الظهور الأخطاء الملازمة للحبكة والشخصية ، ويبدأ المرء يشك فى حكمة الطريقة التى تسير بها الأمور على مسرح الأحداث فى قضية ما ، ويبدأ المرء يحمد الله أن الزواج لم يرفع رأسه القبيح بعد ، ولكن هناك حكما بالزواج • فلدى امرأة على الرصيف (اسمها سارة) •• هل يكون ذلك للأسوأ أو الأحسن •• وكله يبدو للأسوأ •• » •

كان على أن أتوقف عن الكتابة لمدة أسبوعين ، للذهاب الى ماجوركا حيث يصورون فيلم الساحر عن روايتى بالاسم نفســـه • لقد كتبت السيناريو ولكن مثل معظم الكتابات الســـينمائية فذلك عمل فريق ، المنتجان لهما رأى ، وللمخرج رأى ، ولعدد من العوامل غير الانسانية رأى ، مثل الميزانية وطبيعة أماكن التصوير ، وممثلى الأدوار الرئيسية ، شعرت معظم الوقت أنى كهيكل عظمى فى وليمة ، ليس هذا ما تخيلته ســواء فى الكتاب أو فى الســيناريو • ومع ذلك فمن الممتع أن يراقب المرء ، فى انتاج ضخم كم يدعم مسئول مسئولا آخر ، كيف يلتفت أحدهما للآخر قائلا « هل سيمشى ذلك ؟ » ، أقارن هذا بالعزلة الطويلة لكاتب الروايات • ورجعت أشعر بالراحة ، واعادة تثبيت لثقتى فى الرواية ، فهى بكل أخطائها ، حالة شخص واحد • فى رواياتى ، أنا المنتج والمخرج وكل الممثلين والمصور أيضا ، قد يبدو هذا جنونا بجانب الحالات المحتفى بها فى هوليود ، هناك غرور حول الرواية ، رغبة فى لعب الرجل الاله • ان الرواية شكل حر وهى فى ذلك لا تشبه المسرحية أو سيناريو الفيلم ،

وليس لها حدود الا تلك التى للغة ، انها تشبه القصيدة ، يمكنها أن تكون ما نريد ، وذلك مكمن سقوطها ومكمن عظمتها ، وذلك يوضح لماذا استخدم الشكلان ــ الرواية والقصيدة ــ لتأسيس الحرية الاجتماعية والسياسية فى ميادين أخرى ٠

التهمة التى يجب أن يرد عليها كل من يبيع حقوق انتاج روايته الى السينما ، هل كتبنا كتبنا وهذه النهاية تلوح لنا ٠ ما يجب أن نحدده هنا شرعية أو عدم شرعية نفوذ السينما على الرواية ٠ لقد شاهدت أول فيلم فى حياتى وأنا فى السادسة من عمرى ، وأفترض انى رأيت ، فى المتوسط ، فيلما فى الأسبوع ــ لا تحسب الأفلام التى رأيتها فى التليفزيون ــ فلنقل انى شاهدت ألفين وخمسمئة فيلم حتى الآن ، فكيف يمكن تجاهل تجربة متكررة بهذا القدر لا يمكن محو تأثيرها عى الخيال ؟ ذات مرة حللت أحلامى بالتفصيل ، فرأيت أنها تستدعى تأثيرات سينمائية خالصة ، كل أنواع اللقطات ، باختصار هذا النوع من التخيل عميق فى نفسى لا أستطيع محوه ، ليس عندى فقط ، ولكن عند جيلى كله ٠

لا يعنى ذلك اننا استسلمنا للسينما ، فانا لا أتفق مع التشاؤم العام السائد بأن الرواية قد سقطت وأن من يعجب بها الآن هم أقلية صغيرة ٠ فدائما كانت الأقلية هى التى تقرأ الروايات ، عدا فترة قصيرة فى القرن التاسع عشر حين كانت الأغلبية متعلمة وهناك نقص فى وسائل الترفيه ٠

على المرء أن يقوم بكتابة سيناريو فيلم ليدرك كم مازال للرواية من سيطرة مؤثرة غير محايدة ، وكم هى الأشكال التى لا تعد من التجربة الانسانية التى لا يمكن وصفها الا من خلالها فقط ٠ كما أن هناك اختلافا أساسيا فى نوع الصورة التى يثيرها كل من الجانبين ، فالصورة السينمائية المرئية هى واحدة لكل من يراها ، انها تلغى المخيلة الشخصية، والاستجابة تكون من ذاكرة الفرد المرئية فقط ، بينما الجملة والفقرة فى رواية ما تثير صورة مختلفة فى كل قارىء ، هذا التعاون الضرورى بين الكاتب والقارىء ، الأول يشير والآخر يثبت ، هى ميزة الشكل اللغوى ولا يمكن للسينما أن تغتصب هذا العرش ٠

استيقظت فى ساعات ما قبل الفجر والرواية تعذبنى ، كل نواقصها تنهض فى الظلام ٠ رأيت الرواية التى توقفت عن كتابتها أفضل بكثير ، هذه الرواية ليست هى النوع الذى يناسبنى ، انها انحراف عن اتجاهى ، حماقة ووهم ٠

وطفت على ذهني جمل من المراجعات اللاذعة التي قد تكتب عنها : « محاكاة خرقاء لتوماس هاردى » ، « تقليد مـــدع لنوع أدبى فريد » « تفسير بلا هدف لعصر سبق تفسيره بكثرة » · وهكذا وهكذا طلع النهار الآن ، وأعود اليها ثانية ، وتنكر كل ما شعرت به فى الليل ، لكن يظل الرعب بأن شخصا ما ، قارئا ما ، مراجعا ما سيدرك هذا الذى شعرت به ، كابوس الكاتب أن تصبح أسوأ مخاوفه الخاصة ونقده لذاته عامة للجمهور ·

لا يمكنني تجنب ظل توماس هاردى ، وقلب ريفه الذى أستطيع أن أراه من على بعد ، من نافذة الغرفة التى أعمل بها ، وحيث انه وبيكوك Peacock هما أفضل كاتبين لدى من كتاب القرن التاسع عشر ، فلم أهتم بالظل ، ويبدو من الأفضل أن استخدمه ، وبمصادفة عجيبة ، لا أعرف متى أدركت أن قصتى تدور أحداثها سنة ١٨٦٧ وهى السنة الحرجة فى حياة هاردى الشخصية الغامضة ، ان هذا يشجعنى بشكل ما ، فبينما شخصياتى الخيالية تنسج قصتها الخاصة سنة ١٨٦٧ على بعد ثلاثين ميلا فقط من سنة ١٨٦٧ الحقيقية حيث كان المهندس المعمارى الشاحب الشاب يدخل مأساة حياته المميتة ·

تميل شخصياتى النسائية الى السيطرة على الذكر ، أرى الرجل كنوع من التظاهر والمرأة كنوع من الواقع ، فكرة باردة وحقيقة دافئة ، ديدالوس يواجه فينوس ، ويجب على فينوس أن تنتصر ، لو لم تكن المشاكل التقنية كبيرة لجعلت من شخصية كونش فى رواية الساحر امرأة ، شخصية مسز سباتاس فى نهاية الكتاب كانت ببساطة جزءا من شخصيته كما كانت ليلى ، والآن سارة تمارس هذه القوة ، هى لا تدرى كيف ولا أنا · لبثت طوال هذا الصباح فى محاولة لايجاد اجابة جيـــدة من سارة فى ذروة أحد المشاهد · ترفض الشخصيات أحيانا كل الامكانات التى يقدمها المرء ، تقول فى تأثر « لن أقوله أو أفعل شيئا كهذا » ، ولكنها لا تقول ما تود قوله ، وعلى المرء أن يتقدم فى العمل بسلبية ، بنوع من الملاطفة المضجرة للتجربة والخطأ · بعد ساعة مع هذه الجملة البائسة ، أدركت أنها فى الواقع تخبرنى ماذا تود أن تفعل فالصمت من جانبها أفضل من أية جملة يمكن أن تقولها ·

فى الوقت الذى تركت فيه الجامعة ، وجـــدت نفسى فى الأدب الفرنسى أكثر منها فى الأدب الانجليزى · ويبدو لى أن هناك فرقا حيويا بين الثقافتين الفرنسية والانجلو سكسونية فى هذا المجال ·

فمنذ منتصف القرن السابع عشر والكتاب الفرنسيون يزعمون أن لهم جمهورا عالميا ، والانجلو ساكسون جمهورا قوميا . هذا اتجاه عام ، فآداب الثقافتين تقدم مئات الاستثناءات ، ومع ذلك فقد وجدت دائما أن هذه الفرضية الفرنسية ـ الجمهور اللامحدود للكتاب ـ أكثر جاذبية من وجهة النظر الأخرى التى مازالت سائدة على نطاق واسع فى انجلترا وأمريكا وهى أن العمل الصحيح للكاتب أن يكتب عن بلده ولأهل بلده .

أنا واع بذلك وأنا أكتب ، خاصة حين أراجع ما كتبته ، فالذى لا يعنى شيئاً للقارىء الأجنبى أحذفه عادة أو أتجنبه منذ البداية ، فى الكتاب الخالى لدى عمومية الوجود فى الغرب كله لروح الشعب الفيكتورى، وذلك ساعدنى كثيرا .

أشياء كثيرة جعلتنى أشعر بأنى منفى فى انجلترا ، منذ عدة سنوات مرت بى جملة فى رواية فرنسية غامضة « الأفكار هى الأوطان الوحيدة » واحتفظت بها منذ ذلك الحين كأعظم اختصار قرأته لما أعتقده . ربما فعل « اعتقد » ، استخدام خاطىء هنا .

اذا لم تكن تحمل مشاعر قومية ، واذا وجدت أن كثيرا من مواطنيك ومعتقداتهم ومعاهدهم سخيفة وتقليدية وبالية فمن الصعب أن « تعتقد » بشىء ، ولكن تقبل بالوحدة والوحشة التى تنتج عن ذلك .

وهكذا عشت بعيدا تماما عن الكتاب الانجليز الآخرين وعن الحياة الأدبية فى لندن ، وما كنت أفكر فيه « كشخصيتى العامة » قد ابتلعت أو رفضت (غالبا رفضت) فى عالم الأدب القومى سواء أردت أم لم أرد . ان الشخصية العامة تبدو لى بعيدة جدا ، ومحايدة غالبا بشكل غير لائق ، وغير شرعية ، وانى أشعر بنفسى الحقيقية فى منفى عن كل ذلك .

نفسى الحقيقية ، هنا الآن تكتب ، حين أفــكر فى تلك التجربة (الكتابة وليس المكتوب) ، استكشف صورا أكونها ، رحلات أقوم بها بمفردى ، يقفز ، بلا رغبة ، الى ذهنى جبل وحيد أصعده دائما ، كل ذلك له وقع رومانسى ، لكنه لا يعنى ذلك ، يعنى الوحدة الملعونة ، والخوف (ولا أعنى بذلك المراجعات السيئة) ، رتابة الشكل الروائى ، الشعور الباعث على الغثيان الذى يكون المرء ضحيته غالبا فى شــكل مس غــير صــحى .

حين أخـــرج وأقابل النــاس الآخرين ، أندمج بحيواتهم وعاداتهم الاجتماعية ، فان عزلتى الخاصة وعدم روتينيتى ، والتحرر من المشاكل

الاقتصادية (الحرية سجن خبيث) غالبا ما يشعرني ذلك بأني أشبه زائرا من الفضاء • أحب أهل الأرض ولكنى لست متأكدا الام يسعون ، أعنى أننا ننظم الأمور أفضل فى البيت • لكنى قد ثبت هنا ولا عودة الى الخـــلف •

شيء كهذا يكمن وراء كل ما أكتب •

هذا الاختلاف الكلي بين المكتوب وعالم الكتابة الذى لا يعرفه عنا أبدا أولئك الذين لا يكتبون ، يروننا حيث نحن ، نعيش بما نحن عليه ، انها ليست الموضوعات التى تهم الكتاب ولكن تجربة معالجتها فى هذه المصطلحات الروائية ، نغم ومقامه صعب ، عاصفة تدور ، قمر لم يدسه أحد تحت أقدامه ، هذه المسرات ليست مقدسة ، والعالم فى عمومه على حق أن ينظر الينا بالشك وسوء النية •

أكره اليوم الذى أرسل فيه المخطوطة الى الناشر ، لأن الناس الذين أحبهم قد ماتوا فى ذلك اليوم • أصبحوا ما هم عليه ، متحجرين ، حفريات لأجسام على الآخرين دراستها ، ويسألوننى ماذا أعنى بهذا أو ذاك ؟ ولكن ما كتبته هو ما عنيته ، واذا لم يكن واضحا فى الكتاب فلن يتضح بعد ذلك •

وجدت الأمريكيين ، خاصة الذين يكتبون ويسألون ولهم وجهة نظر نفعيــة غريبة لما تكون عليه الــكتب ، ربما بسبب البــدعة السيئة التى استنوها بأن الكتابة الابداعية يمكن تعلمهــا (الابداعية هنا تلطيف للتقليد) ، وجدتهم يعتقدون أن الكاتب دائما يعرف بالضبط ما يفعله • الكتب الغامضة بالنسبة لهم هى نوع من ألغاز الكلمات المتقاطعة ، انهم يشعرون ان الاجابة على كل الألغاز موجودة فى أوراق مفقودة فى مكان ما ، وان الكتاب كالآلة اذا امتلكت البراعة فيمكنك أن تفككها الى أجزائهــا الصــغيرة •

من الصعب أن نلوم القراء العاديين على تفكير كهذا ، فالنقـــاد الاكاديميون والمراجعون الاسبوعيون فى الســـنوات الأربعين الأخيرة ، أصبحوا علميين أو شبه علميين فى اتجاههم العام ، التحليل والتصنيف أدوات علمية لابد منها فى حقل العلوم ، لكن الرواية كالقصيدة ، وهى ميدان علمى جزئى •

هل أنا طرف مهتم بالموضوع ؟ أعترف بذلك ، فمنذ بدأت أكتب « عشيقة الضابط الفرنسى » وأنا أقرأ نعى الرواية ، ونعيا تشاؤميا خاصا

جاء من « جور فيدال Gore Vidul » في عدد ديسمبر سنة ٦٧ من مجلة انكاونتر ، وكنت أراقب حركة مراجعة الروايات فى انجلترا وقد أصبحت فى هذه السنة الأخيرة تنفر القراء من الرواية ومتعجلة ، وتوقعت فى أية لحظة أن تقرر صحفنا التقليدية الغاء عمود مراجعة الروايات الجديدة من صفحاتها وتغطى هذا المكان الى التليفزيون أو الموسيقا الشعبية ٠ بالطبع أنا مهتم ، ولكن مثل السيد جور فيدال من الصعب أن أكون غاضبا بصفة شخصية ٠ اذا ماتت الرواية فان البذرة ماتزال خصبة بشكل غريب ، يقولون لم يعد أحد يقرأ الروايات ، وهكذا فان مؤلف جوليان (جور فيدال) وجامع الفراشات (فاولز) لابد أنهما ممتنان جدا الى مليونى شبح أو أكثر اشتروا نسخا من كتابيهما الموقرين ٠٠ لكننى لا أريد أن أكون ساخرا ٠٠

هناك خياران ٠٠ اما أن الرواية مع كل الثقافة المطبوعة تحتضر وأما أن هناك ضحالة وعمى فى عصرنا وهو شيء يبعث على الأسى ٠ أعرف الرأى الذى أحمله ، والذين يدهشوننى هم المتأكدون أن الرأى الأول هو الصـــواب ٠

اذا أردت سعة المعرفة ، فهى هناك ويجب أن تزعجك أيها القارىء الذى لست كاتبا ولا ناقدا ، ان ادعاء سعة العلم هذه التى تحتقر المطبوعة موجودة بشكل واسع بين أناس تعيش على تحليل وتشريح ونقد الأدب ٠ ان ما نحتاجه هى الجراحة وليس التحليل والشرح ٠

أنهيت المسودة الأولى التى بدأتها فى ١٥ يناير فى ٢٧ أكتوبر ، انها فى حوالى ١٤٠ ألف كلمة ، بالضبط كما تخيلتها ، تامة ، غير مسهبة رواية جميلة ، لكن ذلك للأسف ما أتخيله فيها ، حين أعدت قراءة المسودة وجدت أن هناك ١٤٠ ألف شيء يجب تغييره وقد تصبح مع ذلك أقل كمالا ، ولكن ليست لدى الطاقة ، ولا القدرة على البحث ، ولا انتقاء الجمل اللامتناهية ، وأريد أن أبدأ كتابا آخر ٠٠ فقد رأيت صورة غريبة الليلة الماضـــية ٠

ألست صغيرا على كتابة مذكراتك ـ مقدمة

ب · اس ·· جونســـون

أن يفتتح جيمس جويس أول دار للسينما فى دبلن سنة ١٩٠٩ ، فهذه حقيقة ذات معنى حاسم فى تاريخ الرواية فى هذا القرن ، لقد أدرك جويس مبكرا جدا أن الفيلم لابد أن يغتصب بعضا من الامتيازات التى كانت حتى ذلك الوقت حكرا على الروائى · فالفيلم يمكنه أن يحـــكى القصـــة بشكل أكثر مباشرة ، وفى وقت أقل وبتفصيل أكثر دقة من الرواية ، كما أن الفيلم يمكنه تقديم جوانب معينة من الشخصية بسهولة أكثر وتظل دائمة أمام الجمهور ـ خاصة الصـــفات المميزة للشخصية كالعرج ، أو أثر جرح ، أو قبح أو جمال معين ـ ولا يمكن أن يقارن وصف روائى لمعركة بحرية أثناء عاصفة بلقطة جيدة من فيلم عن هذه المعركة ، ثم لماذا على المرء الذى يريد أن يقرأ قصة ، أن يمضى كل وقت فراغه لأسبوع أو أسبوعين ليقرأ كتابا ، بينما يمكنه أن يعرف القصة بشكل أرقى فى سينما الحى وفى أمسية واحدة ؟

لم تكن هذه هى المرة الأولى التى تنتقل فيها حكاية قص القصص من وسط لآخر ، فى الأصل كانت تلك مهمة الشعر الرئيسية ، وكانت القصائد السردية الطويلة من أفضل وأكثر المبيعات حتى عصر والتر سكوت وبايرون ، والأخير اكتسح الأول فى أغلبية جمهوره ، فتحول والتر سكوت ببراعة من القصائد السردية الى الروايات ، واستمرت أعماله كأفضل المبيعات · طبعا توافقنى أنه ليس من الملائم أن نكتب قصـــائد سردية اليوم ؟ مازال البعض يفعل بالطبع ، لكن هذه الأعمال نادرا ما تطبع ، فاذا ما طبعت فان كاتبها يعتبر « سكة » ، لكن الشعر لم يمت أثناء تطور القصة وتقدمها ، فالمقطوعات القصـــيرة المختصرة ، والحالات العاطفية المكثفة ، بالعمق وليس بالطول ، واستغلال الايقاع فى قصائد تعطى تأثيرها مادامت قصيرة ، ولو طالت لأكثر من عدة صفحات تصبح مملة وغير مقروءة · بالطريقة نفســـها ستعيش الرواية وتتطور الى انجازات أعظم ، بتركيزها على تلك العناصر التى يمكن أن تتفوق فيها : الاستخدام

المقتصد للغة ، استغلال امكانات الكتاب التكنولوجية ، توضيح الفكر ، فالفيلم وسيط ممتاز لعرض الأشياء ، لكنه فقير تماما فى أخذ المتفرج داخل عقل الشخصية ، واخباره فيما يفكر الناس ، مرة ثانية أقولها لقد أدرك جويس ذلك على الفور ، وطور تكنيك المونولوج الداخلى خلال بضعة أعوام من ظهور السينما · ان تاريخ الرواية فى القرن العشرين قد شـــهد ، بشكل ما ، مساحات واسعة من أرض الروائى القديمة ، تستولى عليها وسائط أخرى عاما بعد عام ، حتى أصبح الشىء الوحيد الذى يمكن للروائى أن يقول انه مازال يملكه هو ما يوجد داخل جمجمته ، وذلك ما عليه أن يكتشفه ، أفضل من خوضه معركة سيفقدها حتما ·

جويس هو اينشتين الرواية ، موضوعه فى « عوليس Ulysses » كان متاحا لأى شخص ، أحداث يوم واحد فى مكان واحد ، ولكن بواسطة الشكل والأسلوب والتكنيك فى اللغة فقد صنع منه شيئا أكثر من ذلك · رواية وليست حدوتة عن أى شىء ، ما يحدث فيها ليس فى أهمية كيفية كتابتها ، من حيث الوسط اللغوى والشكل الذى صيغت فيه ، بالنسبة للأسلوب فاننا يمكن أن نعتبر عوليس ثورة · انها عدة أساليب ، فقد رأى جويس أن مادة بهذه الفخامة لا يمكن أن تنقل عبر أسلوب واحد ، وبهذا التجديد وحده (فهناك عدة تجديدات أخرى) وقع تقدم كبير وحرية كبيرة قدمها للأجيال التالية من الكتاب ·

ولكن كم واحدا من الكتاب رأى هذا التقدم واتبعه ؟ قليل جدا · انها ليست قضية تأثر بطريقة جويس فى الكتابة ، انها قضية ادراك أن الرواية ذات شكل متطور وليس شكلا ثابتا ، ولأسباب عملية نقول انه حيث توقف جويس يجب أن تكون هناك نقطة بدايتنا ، وكما قال ستيرن منذ زمن طويل « سنظل نضع كتبا جديدة على طريقة الصيدلى الذى يركب الأدوية بأن يصب مادة من وعاء الى آخر ! هل سنظل الى الأبد نلوى ونلوى الحبل نفســه ، الى الأبد نسـير على المجرى نفســـه ، على الخطوات نفسيـــها ؟ » ·

وشـــهدت الثلاثون ســنة الأخيرة وظيفة قص الحكايات تنتقل الى وسيط ثالث ، وأى فرد يريد أن يرى أو يسمع قصة فان التليفزيون يلبى حاجته ، فكل ما تفعله مسلسلات التليفزيون هو اجابة السـؤال « ماذا يحدث بعد ؟ » ، فاذا كان اهتمام الكاتب الأســـاسى أن يحكى القصص (الأكاذيب كما سأوضح بعد قليل) ، فان أفضل مكان يفعل به ذلك لهو التليفزيون ، تجهيزات أفضل وجمهور أوسع · لقد أدرك

صناع الأفلام الواعون ذلك ، فلم يعد المخرجون الجيدون يركزون على القصة فقط ، بل على تلك الأشياء التى يستطيع الفيلم أن يقدمها وحده وبأفضل ما يمكن ٠

لقد استهلكت الأشكال الأدبية وانحط قدرها ٠ انظـر ماذا حدث لمسرحيات الخمسة فصول الشعرية فى بداية القرن التاسع عشر ، فلقد كتب كيتس وشيللى ووردذورث وتنيسون الشـــعر الحر ، ومسرحيات شبيهة اليزابيثية ، وجميعهم ، بلا استثناء ، اعتبروا فاشلين ، لا لأنهم شـــعراء تنقصهم الموهبة ، ولكن لأن الشـــكل كان قد انتهى وتهلهل واستهلك ، وكل ما يمكن عمله بهذا الشكل قد تم عمله بالفعل مرات كثيرة ٠

وهذا ما يبدو أنه حدث لنموذج رواية القرن التاسع عشر بوقوع الحرب العالمية الأولى ، فلا يهم مدى جودة الكتاب الذين يحاولون كتابتها ، فلا يمكن أن تصلح لعصرنا فهى لا تتوافق مع العصر ، خارجة عن الصدد ، وغير صالحة ٠ فالحياة لا تحكى قصصا ، الحياة فوضـــوية ومتدفقة وعشوائية ، وتترك نهايات كثيرة دون حل ودون نظام٠الكتاب يستخلصون القصة من الحياة بالاختيار الدقيق ، وهذا يعنى تزييفا ، ان قص القصص فى الواقع هو قص للأكاذيب ، ولقـــد جعلنى فيليب باسى Philip Pacey أرد عليه بالشكل التالى :

« قص القصص هو قص للأكاذيب ٠ قص الأكاذيب عن الناس هو ابداع متحيز ٠٠ هو اعطاء الناس بديلا للتواصل الواقعى وليس انعاشا للاتصال بينهم ٠٠ والاتصال الزائف هذا هو هروب من التحدى للوصول الى صيغ مقبولة مع الناس الحقيقيين » ٠

وأنا لست مهتما بقص الأكاذيب فى رواياتى الخاصة ٠ الفرق بين الأدب والكتابة الأخرى هى أن الأدب يعلم المرء شيئا حقيقيا عن الحياة ، فكيف تنقل الحقيقة فى عربة من الخيال ؟ ان الاصطلاحين الحقيقة والخيال متعارضان ، ومن المستحيل أن يلتقيا منطقيا ٠

الاصطلاحان «الرواية » و « الخيال » ليسا مترادفين فى الواقع ، كما يفترض البعض حين يســـتخدم أحدهما بدل الآخر ، ناشر رواية « شبكة الصيد Trawl » أراد أن يصنفها كســيرة ذاتية وليس كرواية ، انها رواية ، وأصررت على ذلك واستطعت اثبـاته ٠ انها رواية وليست

خيالا ، فالرواية شكل بالمعنى نفسه الذى نقول فيه ان السونيتا شكل ، وفى اطار ذلك الشكل يمكن للمرء أن يكتب الحقيقة أو الخيال ، وأردت أن أكتب الحقيقة فى شكل رواية ·

على أية حال ، من المؤكد أن أى مؤلف يعتمد على فضول القارئ البدائى المتكاسل فى « ماذا يحدث بعد ؟ » ليظل ممسكا باهتمامه هو اعتراف بالفشل من جانب هذا المؤلف ، ألا يستطيع مواجهة حقيقة أن ما يجب أن يجعل القارئ يستمر فى القراءة هو أسلوبه واختياره للكلمات ؟ ألا يملك الروائى عزة وكرامة ؟ ان السكير الذى يخبرك بقصة عن مشاكله فى حانة يعتمد على الفضول نفسه ·

وحين ينظر الروائيون الى الفنون الأخرى ·· ألا يخجلون ؟ تخيل كيف يستقبل شخص ما ينتج اليوم سيمفونية بأسلوب القرن التاسع عشر أو لوحة بأسلوب ما قبل رفائيل ! ان ما كان طليعيا قبل عشر سنوات فى الرسم أو الموسيقى ينظر اليه الآن كتراث لهذين الفنين ، لكننا نجد اليوم أن روايات الديكنزيين الجدد لا تنال مديحا كثيرا فحسب ، بل تحظى بالمبيعات والمراجعات وتؤهل مؤلفيها لاحتلال الكراسى فى الجامعة ، وهذا لا يدهشنى ، دع الموتى يعيشوا مع الموتى ·

أليس هذا الذى قلته عن تاريخ الرواية يبدو منطقيا ؟ اذن لماذا مازال روائيون كثيرون يكتبون كما لو أن الثورة التى أحدثتها رواية « عوليس » لم تحدث أبدا ؟ لماذا مازالوا يعتمدون على عكازة قص الحكايات ؟ ولماذا مازال مئات وآلاف القراء يبلعون هذه المادة حتى التخمة ؟

لا أعرف ، أستطيع أن أفترض بما أن هناك كثيرا من الكتاب يقلدون روائيى القرن التاسع عشر ، فان هناك أعدادا كثيرة من القراء تقلد قراء القرن التاسع عشر أيضا ، لكن ذلك لا يؤثر فى المنطق الذى أقوله ولا فى طبيعة عملى فى الشكل الروائى · قد يكون الأمر فى النهاية مسألة تعليم أو تواصل · حين قدمت كتابى هذا الى الناشر ، ولخصت له موضوعه ، قال لى انه من الضرورى أن أتكلم بوضوح وبصوت عال ، ان ضجة وسائل الاعلام وباعة السوق عالية جدا لدرجة أن الصوت العالى لن يكون كافيا ·

نتعلم من المهندس المعمارى شيئا مهما : فمشاكله الجمالية مرتبطة بالمشاكل الوظيفية لعماره بطريقة تجعل انجازه النهائى دراميا ، فالشكل يتبع الوظيفة كما قال سوليفان ، ويقول رو :

« كي نستخلص الشكل من طبيعة أعمالنا بوسائل عصرنا — فذلك عملنا ولابد أن نوضح ، خطوة خطوة ، الأشياء الممكنة والضرورية وذات المعنى · المهندس المعماري وحده وصل الى ذلك بأمانة عن طريق استخدامه الواضح لمواد البناء المتاحة » ·

فالموضوعات في كل مكان ، عامة ، الطوب والأسمنت والبلاستيك ، وطرق خلطها معروفة وحاسمة ، ولكنني أدرك أن ليس هناك مشـــاكل بسيطة في الشكل ، ولكن المشاكل في الكتابة ، الشكل ليس هو الهدف ، ولكن النتيجة ، ولو كان الشكل هو الهدف فليتبع المرء الشكلانية ، وأنا أرفض الشكلانية ·

لا يستطيع الروائي أن يجسد واقع هذه الأيام بنجاح ، بأشـــكال مستهلكة · واذا كان جادا فانه بعمله يحاول أن يغير المجتمع نحو وضع يعتقد أنه الأفضل ، وسيقيم على الأقل حالة ثابتة من الاعتقاد بتطور الشكل الذي يعمل به · وكلا هذين الجانبين راديكاليان ، وهذا لا مهرب منه الا اذا اختار الهروب · واقعية هذه الأيام تتغير بسرعة ، وقد كانت دائما كذلك ، ولكن تبدو لكل جيل وكأنها تتسارع ، وعلى الروائيين أن يطوروا الأشكال الادبية التي تحتوي بشكل مقنع نوعا ما على الحقيقة المتغيرة دوما ، وذلك باختراع هذه الأشكال أو باستعارتها أو بترقيعها أو بسرقتها من وسط آخر ، والتعبير عن واقعهم الخاص · وليس واقع ديكنز أو هاردي أو حتى جويس ·

واقعية اليوم تختلف بشكل ملحوظ عن واقعية القرن التاسع عشر ، آنذاك كان من الممكن الاعتقاد بالنموذج الثابت والخلود ، ولكن ما يحكم واقعيتنا اليوم هو الاحتمال بأن الفوضى هي الأرجح في تفسيرها ، وفي الوقت نفســه تجـد من يبحث عن تفســير لينكر هذه الفوضى ·· قال صمويل بيكيت الذي أعتبره أكثر المعاصرين استحقاقا لقراءته والاصغاء اليه : « ما أقوله لا يعني أنه لن يكون هناك شكل للفن ، انه يعني فقط أن شكلا جديدا سيكون هناك ، وهذا الشكل من نمط يسمح بالفوضى ، ولا يحاول القول ان الفوضى شيء آخر · وتظل الأشــــكال منفصلة عن الفوضى ، وعمل الفنان الآن هو ايجاد شكل يحتوي الفوضى » ·

وسواء أمكن اثبات أن كل شيء هو فوضى أو لم يمكن اثبات ذلك ، فالثابت أن كل شيء يتغير ، عملية الحيــاة نفسها هي النمو والتحلل ، بمستويات متعددة وتنوع هائل ، فالتغير هو شرط الحياة ، وعلى المرء أن يحتضن التغير كالموجود الوحيد أو المفروض أن يكون ، التغير لا للأحسن

أو الأسوأ ، بل التغير الموجود فى حد ذاته فما أن يتأسس أسلوب أو تكنيك حتى تتلاشى أسباب وجوده أو تصبح غير مجدية • يجب أن يكون لدينا الخيال وسعة الأفق لنفهم كيف استجاب الفنان لعصره وكيف بدا لذلك العصر ، أحيانا أشعر بنفسى محظوظا أنى أضحك على نكتة بأننى بدأت افكر ، أنى عرفت شيئا عن كيفية كتابة الرواية ، ولـــكن هذه المعرفة لا تفيدنى فى محاولتى لكتابة الرواية التالية ، فالعصر قد تغير • حتى فى هذه المقدمة ، فانا أحاول أن أفرض نموذجا ما ، نموذجا داخل الفوضى ، لمساعدتى ومساعدتك لفهم ما أقول ، لكن النظام والفوضى متعاكسان دائما ، لابد أن تبدو هذه الأمور التى أقولها متناقضة ، ولكن لماذا يتوقع من الروائيين أن يتجنبوا التناقض أكثر من الفلاسفة !

لا أعرف حقيقة لماذا أكتب ، أظن ، أحيانا ، لأنى لا أعرف أن أفعل شيئا آخر أفضل ، بالتأكيد توجد عدة أسباب لا سبب واحد ، أستطيع أن أسرد بعضها وسأفعل ، لكننى عموما أفضل ألا أفكر فيها • أعتقد أنى أكتب لأن لدى ما أقوله ، وهو شىء فشلت فى قوله فى أحاديثى بشــكل مقنع ، ثم هناك الغرور ، والعناد ، والرغبــة فى الانتقام ممن آذونى ، متوازية مع الرغبة فى مكافأة من ساعدونى ، الحاجة لخلق شىء يعيش بعدى (اعتبر ذلك حطام مشاعر دينية) ، الفرحة بالتكنيك المحض الذى يطوع الكلمات الطموحة فى نماذج من المعنى والشكل بطريقة فريدة من صنعى (على الأقل فى هذه اللحظة) ، الحاجة لجعل الناس تضحك معى بدل أن تضحك منى ، الرغبة فى تقنين التجربة والتوافق مع الأشياء التى حدثت لى والكشف عن حقيقتها ، اكتب خاصة لأقوم بطقوس التعويذ ، لى أزيح عن نفسى ومن عقلى ، عبء تحمل بض الألم ، وضرر بعض التجارب ، لتنتهى فى كتاب وليس هنا فى عقلى •

لقد تحدد ما أحاول أن أصنعه فى الشـــكل الروائى ، من خلال محافظة مراجعى الكتب وغيرهم ، ولقد ضاع السبب الذى كتبت من أجله ما كتبت ، بالطريقة التى كتبت ، لم يصل للكثير من الناس بأى شكل ، معظم مراجعى الكتب يرون فى « التجريبية » فى أغلب الأوقات مرادفا للفشل ، وأنا اعترض فى اطلاق كلمة « تجريبية » على أعمالى ، صحيح أنى أقوم بتجارب ، ولكن التجارب الفاشلة تظل مخبأة بعيدا ، وما أختاره لينشر ، هو الناجح من وجهـــة نظرى ، بمعنى أن هذه أفضل طريقة استطعت أن أجدها لحل مشاكل معينة فى الكتابة ، وحين ابتعدت عن المألوف ، فذلك لأن هذا المألوف قد فشل ولم يعد قادرا على نقل ما أود قوله ، والسؤال المناسب هو ما اذا كانت هذه الوسيلة تأتى بالنتائج المرجوة منها أو لا ؟ وهل تحقق ما استخدمت لتحقيقه ؟ ولأية درجة كان

البديل أقل كفاءة ؟ وهكذا ففي كل طريقة استخدمتها • كان هناك تبرير أدبي وتكنيكي ، ومن لا يقبل هذا فهو ببساطة لم يفهم المشكلة التي كان يجب أن تحل •

لا أعتزم أن أتعمق في الحديث عن الأسباب التي دفعتني لاستخدام كل هذه الوسائل ، ليس لأن الروايات ينبغي أن تتكلم عن نفسها ، وأنها واضحة بدرجة كافية لمن يفكر فيها ، دعك من أن يكون متعاطفا ومتفتحا تجاهها ، لكني سأذكر بعضا منها ، واتحدث بالتفصيل عن رواية « التعساء The unfortunates » ، لأن شكلها هو الذي يبدو أكثر تطرفا •

رواية « المسافرون Travelling People » سنة ١٩٦٢ فيها مقدمة شارحة تلخص كثيرا من تفكيري بالشكل الروائي :

« كنت جالسا باسترخاء في كرسي من خشب الخيزران ، من صناعة القرن الثامن عشر الصينية ، بدأت أتأمل بشكل جاد بالشكل الأدبي الذي سأكتب به • واستعدت بسرعة النتائج التي وصلت اليها في تأملات سابقة في الموضوع نفسه • رفضي الدراما لقيودها الكثيرة ، والشعر غير مقبول في الوقت الحالي وفي المجال الذي أحاوله ، أما الراديو والتليفزيون فكل منهما يتطلب وسطاء كثيرين بين الكاتب والجمهور ، والاختيار الأخير هو الرواية لأنها الشكل الذي يملك أقل القيود وهي أقرب للاتصال بالجمهور الكبير •

ولكن ما نوع الرواية التي أريدها ؟ بعد قليل من التفكير ، قررت أن أسلوبا واحدا لرواية واحدة تقليد أستاء منه كثيرا ، انه يشبه تناول وجبة من الطعام كل صنف فيها طبخ بالطريقة نفسها • وفكرت بملاحظات د• جونسون حول جمهور المسرح ، بأن كل فرد في الجمهور يكون واعيا بأنه يجلس في مسرح ، وأن هذا يمكن أن ينطبق على قارىء الرواية الذي يعرف بالتأكيد أنه يقرأ كتابا ولا يفعل شيئا آخر ، ومن هذا استنتجت أنه ليس فقط مسموحا للمؤلف بعرض آلية الرواية على القارىء ، ولكن لو فعل ذلك فانه يقترب أكثر من الواقع والحقيقة ، وهو ما ينقض مقولة القدماء « الفن هو اخفاء الفن » • وحين تتبعت هذه الفكرة أدركت أنه من الأفضل أن يكون هناك فاصل بين كل فصل وآخر : أتوقف فيه لأتحدث عن الرواية وعن الآراء المختلفة التي أحملها اذا كان ذلك ضروريا ، وفيها يمكن الأخـــذ في الاعتبــار المســائل التقنيــة ومقتطفات من كتاب آخرين مناسبة للحال ، دون تدمير شك القارىء في عدم اليقين الذي لم يكن قد حـاوله •

ولابد أن أصر على أن أقود القارىء للاعتقاد بأنه لا يفعل شيئا سوى قراءة الرواية • وقد لاحظت بضيق المغالطات البالية التى مارسها روائيون عديدون خاصة من الطبقة الشـــعبية على قرائهم ، خاصة فيما يتعلق بالاستطراد حيث يقاد القارىء برغبته واستعداده الى الضلال • فى روايتى لابد أن يكون الأمر واضحا بهذا الخصوص ، ولدى القارىء الحرية الكاملة فى الاختيار ، أن يقرأ أو لا يقرأ ما يراه استطرادا • وهكذا قررت طريقة بناء روايتى بشكل عام وفكرت بالفعل فى الشروع بكتابتها •

« المسافرون » تستخدم ثمانية أساليب منفصلة لتسعة فصــول ، الفصل الأول والأخير يشتركان فى أسلوب واحد لاعطاء الكتاب وحدة دائرية داخل الموضوع • هذه الأساليب تشتمل على : مونولوج داخلى ، رسالة ، فقرات من صحيفة ، وسيناريو فيلم وهو يصور طريقة كتابة الرواية بشكل نموذجى ، كان الموضوع مهرجانا احتفاليا فى ناد ريفى يضم عددا كبيرا من الشخصيات ، واستخدمت التكنيك السينمائى بالقطع السريع من مجموعة الى أخرى ، انه بالطبع ليس فيلما لكن الطريقة تستدعى ما يعرفه القارىء كتكنيك سينمائى •

كما وجدت أنه من الضرورى العودة الى البدايات الأولى للرواية فى انجلترا ، وأنا مدين بالصـــفحات الســـوداء فى هذه الرواية ، لرواية « ترسترام شـــاندى » ولكنى طورت الوســـيلة لأبعد مما استخدمها « ستيرن » لأشير الى وفاة الشخصية • ان الفصل الخاص بذلك هو المونولوج الداخلى لرجل عجوز عرضة لنوبات قلبية ، وحين يصبح فى لاوعيه ، فهو لا يستطيع أن يشير الى ذلك بوضوح عن طريق الكلمات ، فى البداية استخدمت نموذجا عشوائيا باهتا للاشارة الى اللاوعى بعد النوبة القلبية ، ثم نموذجا منظما باهتا للاشارة الى النوم أو الى اللاوعى الذى يؤدى الى الاستيقاظ ، ثم استخدمت الصفحات السوداء تعبيرا عن الموت • وحيث ان رواية « المسافرون » فيها جزء خيالى ، فهى تحيرنى الآن ولن أسمح باعادة طباعتها برغم أنى مازلت سعيدا بأن طريقة كتابتها جاءت بنتائج جيدة ، تعلمت الكثير من خلالها ، ليس أقله أنى تعودت أن أفكر بذهنى بشـــكل أكبر دون أن اضطر لاستهلاك أكوام من الورق لأتحقق من أن شيئا ما سيؤتى نتائجه •

واكتشفت ما يجب عمله فى رواية « البرت انجيلو Albert Angelo » سنة ١٩٦٤ للتغلب على المرض الانجليزى فى المعادل الموضوعى ، ولأقول الحقيقة مباشرة من وجهة نظر ما يراه الشخص ، فى شـــكل رواية • واسمع صوتى الضئيل الخاص ، وثانية كانت هناك طرق استخدمتها لحل

المشـاكل التى واجهتنى ، واعتبرت أنه لا يمكن التعـامل معهـا بوسائل أخرى • فمثلا لكى أنقل درسا معينا يلقيه مدرس على تلاميذه ، فقد قسمت الصفحة الى عمودين ، الأفكار التى تدور بذهن المدرس وهو يلقى درسه توضع فى العمود الأيمن بخط مائل ، ويوضع على الشمال حديثه وحديث تلاميذه بشكل روائى • طبعا من الواضح أن القارىء لا يمكن أن يقرأ الاثنين معا ، لكن حين يقرأهما كليهما سيرى أنها يسيران معا وفى الوقت نفسه ، ويقدمان أيضا ما يدور فى نفسه آنذاك•وحين يجد ألبرت « كرته الحظ » فى الشارع ، فالوصف هنا يبعدك عن الحقيقة ، فلابد أن تعيد انتاج الحادثة ، وتكشف عما سيقع ، لا توجد طريقة أقرب الى الحقيقة وأكثر تأثيرا من أن تقطع جزءا من الورقة فى الصفحات التى تقدم الحادثة بحيث يمكن قراءتها فى مكانها الحقيقى ولكن قبل أن يصل القارىء الى ذلك الموضوع •

رواية شبكة الصيد Trawl سنة ١٩٦٦ كلها مونولوج داخلى ، تقديم لما يدور داخل العقل ـ عقلى ـ طبعا فى لحظة يتغير الموضوع ويتقدم ما تفكر به ، والمشكلة الفنية الحقيقية الوحيدة التى واجهتنى هى كيفية تقديم فقرات العقل الداخلى من موضوع لآخر ، وأخيرا قررت اتباع طريقة الفصل بمسافات ٣ ملم ، ٦ ملم ، ٩ ملم ، وحتى لا يختلط الأمر بين هذه الفراغات وبداية الفقرات فقد وضعت فيها نقطا فى مســـتوى العلامات العشرية ، وأشك الآن اذا كانت هذه النقط ضرورية ، ولتعويض القارىء عن عدم وجود الفراغات الخاصة بالفقرات التى تعطى لعين القارىء بعض الراحة ، فان طول الأسطر قد قصر مما أعطى الكتاب شكلا طويلا •

ايقاعات اللغة فى شبكة الصـــيد حاولت أن أجعلها توازى تلك الايقاعات التى للبحر ، بينما استخدمت الشبكة استخداما كبيرا كاستعارة للطريقة التى يعمل بها اللاوعى أو يظهر أنه يعمل بها •

اللحظة التى خطـرت ببالى رواية « التعساء » (١٩٦٩) ، كنت فى محطة ســكة حـديد نوتنجهام ، ذاهبا لتغطية مباراة كرة قدم لجريدة الأوبزرفر ، وهى مباراة عادية لا شىء خاصا فيها • ولم أفكر فى المكان الذى سأذهب اليه ، خاصة وقد اعتدت الذهاب كل يوم سبت الى مدينة مختلفة لتغطية مباراة ما ، فتعودت على آلية السفر والوجود فى مكان غـريب ، لكن حين صعدت ســلالم تلك المحطـة من الرصيف الى صــالة الدخول • صدمت بمعرفتى لهذه المدينة وبشكل جيد • انها مدينة كان يعيش فيها صديق حميم لى ، ساعدنى فى عملى حين تخلى عنى الجميع ، وعاش فيها حتى موته المأساوى فى سن صغيرة قبل سنتين بفعل السرطان• انها المرة الأولى التى أحضر فيها الى المدينة بعد وفاته ، وطوال فترة بعد

الظهر التى قضيتها هناك ، عادت الى ذاكرتى كل تفاصيل ما عملناه معا ، وتداخل الماضى الميت بالحاضر الحى فى ذهنى وأنا أغطى هذه المباراة · وأدركت فيما بعد ظهر ذلك اليوم أنه لابد أن أكتب رواية عن هذا الرجل « تونى » وموته المأساوى بلا هدف ، وتأثيره على وعلى من عرفوه ·

كانت المشكلة الفنية الرئيسية فى رواية التعساء ، هى عشوائية المادة ، الذكريات عن تونى ، وتقرير مباراة كرة القدم الروتينى ، الماضى والحاضر منسوجان بطريقة عشوائية كاملة ، دون ترتيب زمنى ، وهذه هى طريقة عمل العقل ، ولأسباب واضحة كان على الرواية أن تكون أقرب ما يمكن لما حدث فى عقلى خلال ثمانى ساعات بعد ظهر ذلك السبت المعـــين ·

هذه العشوائية كانت فى صراع مباشر مع الحقيقة التكنولوجية للكتاب فى شكله المعروف ، فالكتاب يفرض نظاما ما على المادة ، نظام الصفحات فى تتابعها ، فكرت فى حل لهذه المشكلة ، بألا تجمع فصول الرواية فى مسلسل صفحات متتابعة كما يكون الكتاب عادة ، ولـــكن توضع الفصـــول « مفرطة » فى علبة كرتونية ، كانت الفصـــول مختلفة الأطوال ، بعضها كان ثلث صفحة والبعض اثنتى عشرة صفحة ، وقد رقم كل فصل على حدة ·

الهدف من هذه الوسيلة ، بعيدا عن الفصل الأول والفصل الأخير اللذين أشرت الى أنهما كذلك ، أن تصل الفصـــول الى القارىء بنظام عشوائى ، ويمكنه قراءتها بأى ترتيب يريده · واذا تخيل أحد أن الناشر أو أى قارىء سابق قد رتبها بنظام معين ، فباستطاعته أن يعيد ترتيبها بأى شكل يريد ، وقراءتها بالترتيب الذى اختاره · وهذه طريقة استعارية ملموسة للعشوائية ولطبيعة مرض السرطان ·

وأنا لا أعتقد الآن ، أو حتى آنذاك أن هذه الطريقة قد حلت المشكلة تماما ، فطول الفصول كان تعسفيا ، حتى الجمل المنفصلة أو الكلمـات المنفصلة تكون تعسفية بالمعنى نفسه ، لكنها ماتزال الحل الأفضل لنقل عشـــوائية العقل ، بدلا من النظام المفروض لـــكتاب مجلد متتابع الصـــفحات ·

كان ما يهمنى بالدرجة الأولى حول رواية التعساء ، هو أن استدعى بدقة ، قدر الامكان ، ما حدث ، لأنى لا أريد أن أظل أحمله فى ذهنى فترة أطول ، كما أننى أردت أن أفى « تونى » حقه قدر ما أستطيع ، ثم الحاجة

لأن أتواصل مع نفسى وأنفس مشـــابهة مرت بى بقدر ما تســـمح به الظروف ، مع أشياء أهتم بها بعمق ، مما يعنى أن الرواية ستوصل تلك التجربة للقراء ٠

سأعود للقراء والتواصل معهم حالا ، لكن هناك روايتين تمثلان تغييرا فى الاتجاه ، لكنهما جزء من الكل ، كالكوع المتصل بالذراع ، لكنهما تأخذان طريقـــا آخر ٠ « منزل الأم عادية ٧١ » و « المدخل المزدوج لكريستى » ، جاءتنى فكرتهما وأنا أكتب « المسافرون » ــ ولقد ناقشتهما مع تونى ــ ولكن الروايات الثلاث التى تلت « المسافرون » اعترضت كتابتهما ، بالاضافة الى أنى أحبطت من رواية « بيت الأم » حيث بدت صعبة فنيا ٠ ما أردت أن أعبر عنه فى هذه الرواية ، هو مجموعة من الأحداث فى بيت للمسنين ، تقــدم من خــلال عيــون ثمانية من هؤلاء المسنين ٠ ونظرا للتشوهات والعجز المتنوع للســـكان ، فستبدو هذه الأحداث للقارىء العادى « غير عادية » ، وفى النهاية ستكون هناك وجهة نظر مديرة المنزل ، وكما هو واضح فهى عادية ، وبالتالى فالأحداث نفسها سترى عادية آنذاك بالمقارنة ٠ الفكرة هى أن تقول شيئا ما عن أشياء ندعوها « عادية » أحيانا « وغير عادية » أحيانا أخرى ٠ الصعوبة الفنية هى أن تجعل الشىء نفسه طريفا ومهما تسع مرات ، وهى المرات التى سيوصف بها الحدث ٠

بحلول عام ١٩٧٠ فكرت بأنى لو لم أنفذ الفكرة فلن أنفذها ، وهكذا جلست لها ، واســترحت حين وجــدت العمل يســـير بيسر بمعاييره ، وخصصت لكل شخصية احدى وعشرين صفحة ، وكل سطر فى كل صفحة يقدم اللحظة نفسها عند الشخصيات الأخرى ، وهذا يعنى هامشا على اليمين غير مبرر ، وقد تخيل أكثر من مراجع للعمل أن الكتاب شعر ٠ وقد نالت مـــديرة المنزل صفحة زائدة حيث أوضحت فى هــذه الصفحة أنهـــا :

لعبة أو تلفيقة من المؤلف ــ فانت تعرف أيها القارىء أن هناك كاتبا وراء كل ذلك ولا أريد أن أخدعك ــ ولا يجب أن يوجد من يخدعك ٠

فى رواية « المدخل المزدوج لكريستى » جعلت القارىء واعيا جدا أنه يقرأ كتابا وأن المؤلف يخاطبه حول الرواية ٠

فكرة الرواية تدور حول شاب تعلم نظام القيد المزدوج فى حساب الدفاتر ، يبدأ فى تقديم معرفته للمجتمع والناس ، حين خذله المجتمع ، بدأ هو نفسه يخذل المجتمع لكى يوازن دفاتره ، الشكل يتبع الوظيفة ،

فالكتاب مقسم الى خمسة أجزاء ينتهى كل جزء بصفحة حسابات يحاول فيها كريستى أن يقيم توازنا مع الحياة ٠

أنا فى الواقع لا استمتع بوصف العمل أكثر من ذلك ، فالكتاب هناك كى يقرأ ، وكتاباتى الكثيرة حول التكنيك والشـــكل هى تحويل للنظر عما تدور حوله الروايات ، وماذا تحاول أن تقول ، وأشياء مثل طبعية اللغة المستخدمة فيها ، وحقيقة انها كلها تحتوى شيئا فكاهيا وأن ثلاثا منها قصدت أن تكون طريفة جدا بالفعل ٠

يقال غالبا ان القراء يواصلون قراءة الرواية لأنها تساعدهم على أن يدربوا أخيلتهم ، على عكس الفيلم أو التليفزيون ، وأن ذلك أحد أسباب جاذبية الرواية عندهم ، فهم يتخيلون الشخصيات بالطريقة التى يريدونها، ولكن ذلك لا يصلح مع رواياتى ، ومن تتبع ما سبق أن قلته يجد أنى أريد أن أعبر عن أفكارى بدقة بحيث لا أترك الا مساحة ضيقة جدا لأى تفسير ٠ وفى الواقع أود أن أذهب الى أبعد من ذلك وأقول لو استطاع القارىء أن يضع خياله الخاص على كلماتى ، اذن فان تلك القطعة من الكتابة تعتبر فاشـــلة ، فأنا أريده أن يرى رؤيتى ، لا أن يرى شيئا يستحضره من خياله الخاص ، كيف يفترض أنه ينمو اذا لم يعترف بأفكار الآخرين ؟ اذا أراد أن يفرض خياله فليكتب رواياته الخاصة ، وقد يظن أنى أقصد بهذا القارىء الضد anti-reader ٠ لكن لو فكرنا الى مدى أبعد ، فستجد أن ما أفعله فى الواقع هو تحدى القارىء لأبرهن على وجوده الخاص بشكل ملموس بقدر ما أبرهن على وجودى بفعل الكتابة ٠

أعترف أن اللغة أداة غامضة وغير دقيقة لنحقق بها الدقة ، فالكلمة الواحدة لها معان مختلفة لـــكل فرد ، لـــكن ذلك خارج عن ارادتى ولا أستطيع السيطرة عليه ، أنا أستطيع فقط استخدام الكلمات لتعنى شيئا محددا لى ، وهناك الأمل وليس التوقع ، فى أنها ستعنى الشىء نفسه لأى شخص آخر ٠

وذلك يوصلنا الى السؤال : لمن أكتب ؟ دائما ينتابنى الشك فى الكتاب الذين يزعمون أنهم يكتبون لجمهور معين ، كم رسالة أو مكالمة تليفونية تلقوها من هذا الجمهور حتى يمكنهم معرفته ليكتبوا له ؟ قليلون جيدا ، أعرف ذلك من تجربتى فقد سألت الكثيرين عن ذلك ٠ انى شخصيا وقد نشرت دستة من الكتب قد تسلمت خمس رسائل من قراء عاديين ،

لم يسبق لى أن عرفتهم ، ثلاثة منهم عنفونى بشكل بذىء لأنى نشرت كتابا كانوا على وشك كتابة واحد مثله •

غير مأساة رواية « المســـافرون » فأنا أكتب بالضرورة لنفسى والأشباع يكون كله تقريبا لنفسى ، وكل ما آمله أن توجد قلة مثلى ، يرون ما أفعله ويفهمون ما أقوله ويستخدمونه فى أهدافهم الملتوية • ومع ذلك يجب ألا يكون الأمر كذلك ، أعتقد أن من حقى أن أتوقع من معظم القراء أن يكونوا متفتحين نحو العمل الجديد ، أن يكون هناك جمهور فى هذا البلد على استعداد لمحاولة الفهم والتعاطف مع أولئك الكتاب غير المصفدين بأغلال التقاليد ومع ما عملوه ويحاولون عمله • ان المرء يدرك حين يرى التقاليد الأوروبية العامة للطليعة الأدبية ، كم هى زائفة ومحبطة ثقافة الكتاب العامة فى هذا البلد ! • لا يوجد الكثيرون من الكتاب الذين يكتبون كما تستحق الكتابة أن تكون ، دعك من كتاب الرومانســيات والرعب والروايات التقليدية المســتقيمة (وهى ليست كذلك بل هى ملتوية) •• قد يجدر أن أشير هنا اليهم ، صمويل بيكيت (بالطبع) ، جون برجر ، كريستين بروك روز ، بريجيد برونى ، أنطونى بيرجز ، ألان بيرنز ، أنجيلا كارتر ، ايفا فيجز ، جايلز جوردون ، ويلســـون هاريس ، راينر هيبنستال ، ايفين هاشى ، مادليد روبن راى ، آن كوين ، بينولوبى شاتل ، ألان سيليتو (من كتابه الأخير فقط) ، ستيفان ثيمرســـون ، ومن الواعـدين جـون ديوى ، وهيثكوت وليامز لو كتب رواية •

واذا تخيل شخص ما (هى أو هو) أنى تجاهلته بعدم وضع اسمه ضمن الأسماء التى ذكرتها فيمكن أن يكتب اسمه فى الســـطر الخالى التـــالى :

• • • • • • • • • • • • • • • •

ويتلطف ويعلمنى بالمواصفات التى جعلته يتخيل أنه كاتب طليعى هل نحن مهتمون بالمجاملة !

وصفت ناتالى ساروت الأدب ذات مرة بأنه سباق التتابع ، عصا الحداثة تمر من جيل الى جيل ، الغالبية العظمى من الروائيين البريطانيين سقطوا فى السباق ، وظلوا جامدين ، أو تراجعوا ، أو حتى لم يعرفوا أن هناك سباقا « من أصله » •

معظم ما قلته قد قيل من قبل بالطبع ، لا شىء جديد ، ربما فيما يتعلق بالسياق والتركيب ، والذى لا أفهمه لماذا يرفض الكتاب البريطانيون ما أقوله ويتعالون عليه !

صحيفة يومية قومية (أعترف أنها ذات آراء رجعية) أعادت نسخة « المسافرون » التى أرسلت اليها لكتابة مراجعة لها ، بحجة أن بعض صفحاتها سوداء (هى فى الأصل كذلك) ، رجال الجمارك فى استراليا صادروا رواية « ألبرت أنجيلو » (فيها قطع على شكل مستطيلات فى الصفحات) وأصروا للافراج عنها أن يروا البذاءة التى كانت مكتوبة مكان القطع ، وكانوا مقتنعين تماما بأنها كانت موجودة ، فى احدى مكتباتنا الكبرى وجدت رواية « شبكة الصيد » فى قسم صيد السمك .

مقـدمة المفـكرة الذهبيـة

دوريس ليسنج

شكل هذه الرواية هو كالتالى :

هناك هيكل عام أو اطار للرواية يسمى « امرأة حرة » ، وهو عبارة عن رواية قصيرة تقليدية ، فى حوالى ستين ألف كلمة ، ويمكن أن تكتفى بذاتها • ولكنها قسمت الى أجزاء خمسة تفصلها مراحل من أربعة دفاتر للمفكرات ، سوداء وحمراء وصـفراء وزرقاء • تحتفظ بهذه المفـكرات « أنا والف » وهى شخصية رئيسية فى « امرأة حرة » • وهى تحتفظ بالمفكرات الأربع وليس بواحدة ، فهى تدرك أن عليها أن تفصل الأشياء عن بعضها خوفا من الفوضى ، من انعدام الشكل ومن الانهيار ، الضغوط الداخلية والخارجية تنهى المفكرات ، خط ثقيل أسود عبر الصفحة الواحدة اثر أخرى ، والآن وقد انتهت المفكرات ، فمن بقاياها ينبثق شئ جديد : المفكرة الذهبية •

وخلال هذه المفكرات ، تناقش الناس ونظروا (بتضعيف الظاء) ونعصبوا لرأى دون آخر ، وصنفوا ، وقسموا ، أصوات عامة معبرة عن العصر لا تمت لأحد بل للمجتمع ، ويمكنك أن تضع أسماء لها كما كان يحدث فى المسرحيات الأخلاقية القديمة ، مثل : السيد متعصب ، السيد أنا حر لأنى لا أنتمى لأحد ، السيد أنا ممتاز فى كل ما أفعله ، والسيد أين هى المرأة الحقيقية ، والسيدة أين هو الرجل الحقيقى ، والسيد أنا مجنون لأنهم يقولون ذلك ، والسيدة من خلال تجربة كل شئ ، والسيد أنا صنعت ثورة ولذلك أنا ما أنا عليه ، والسيد والسيدة لو تعاملنا جيدا مع هذه المشكلة ــ الصغرى ــ لربما نسينا فنحن لا نجرؤ أن ننظر الى المشاكل الكبرى • ولكنهم أيضا يعكسون صور بعضهم البعض ، يكون كل منهم جزءا من صورة كلية ، ويخلقون أفكار وسلوك بعضهم البعض ، كل منهم هو الآخر ، ويكونون معا الصورة كاملة • تتجمع الأمور فى المفكرة الذهبية الداخلية ، وتتحطم التقسيمات ، وعند نهاية الشظايا يتحقق انعدام الشكل ــ انتصار الخطة الثانية التى تتجسد فى الوحـدة • أنا وسول جرين • يشكلان السقوط الأمـريكى ، مجنـونان ، مخبـولان ،

مسعوران ، ينهاران فى أحضان بعضهما وفى أحضان الآخرين ، يخترقان النمـاذج الزائفة لماضيهما ، والتراكيب التى صاغاها لينقـذا نفسيهما والآخرين ، ويذوبان · يسمعان أفكار بعضهما ، يدرك كل منهما نفسه فى الآخر ·

سول جرين الذى كان حاسدا ومدمرا لأنا ، الآن يؤيدها ، ينصحها، ويوحى لها بخطة الكتاب التالى ـ امرأة حرة ـ عنوان ساخر · يبدأ : « كانت المرأتان وحيدتين فى شقة لندن » ، وأنا التى كانت غيورا من سول لدرجة الجنون ، ممسوسة وكثيرة المطالب · تعطى سول المفكرة الذهبية الجميلة ـ المفكرة الذهبية ، بعد أن سبق لها الرفض ، وتوحى له بخطة كتابه التالى ، وتكتب فيه الجملة الأولى : « على سفح جبل فى الجزائر راقب جندى ضوء القمر يلمع على بندقيته » · وفى داخل المفكرة الذهبية التى كتبها الاثنان ، لا يمكنك التمييز بين ما كتبه سول وما كتبته أنا وما كتبه الآخرون ·

هذا الانهيار ، الذى يكون أحيـانا علاجا للنفس حين يخور عزم الناس ، ويطرد الانقسـامات الزائفة فى النفس الداخلية ، كتبه أنـاس آخرون كما كتبته بنفسى وذلك غير الرواية القصيرة القديمة التى كتبتها عن ذلك من قبل · هنا الموضوع أكثر قربا من التجربة ، قبل أن تشكل التجربة نفسها الى فكر ونموذج ، وأكثر قيمة ربما بسبب أنها مادة خام ·

ولكن ، لم يلاحظ أحد هذه الخطة المركزية ، ربما لأن المراجعين ، الأصدقاء منهم والأعداء ، قلصوا حجم الكتاب لدرجة كبيرة ، لأنه عن حرب الجنس ، أو كما زعمت النساء انه أفضل سلاح فى حرب الجنس ·

وغدوت فى وضع زائف منذ ذلك الحين · لأن آخر ما أريده هو أن أرفض دعم المرأة ·

ولكى نتخلص من موضوع تحرير المرأة ـ بالطبع أنا أؤيد تحرير المرأة فالنساء مواطنات من الدرجة الثانية كما يقولون بحماسة فى بلدان عديدة ، ويعتبرن أنفسهن قد نجحن اذا سمعهم الآخرون ، كل الناس تقول مسبقا ، بعداوة أو لا مبالاة « أنا أؤيد أهدافهن ولكن لا أحب أصواتهن الحادة وطرقهن البذيئة قليلة الحياء » · وهذه مرحلة حتمية ومفهومة تماما فى أية حركة ثورية ، فالمصلحون لابد أن يتوقعوا أن ينكرهم الناس ويتبرأ منهم أولئك السعداء بما كسبوه ـ فأنا أعتقد أن حركة تحرير المرأة لن تغير الكثير ، ليس بسبب خطأ أهدافها ولكن بسبب ما هو واضح بالفعل

من أن العالم كله يهتز بنموذج جديد بسبب التغيرات العنيفة التى نعيشها، ومن المحتمل حين نكون وسط هذه التغيرات ، نحن النساء ، اذا قدر لنا أن ندخلها ،فان أهداف تحرير المرأة ستبدو آنذاك صغيرة وغريبة ٠

وهذه الرواية ليست بوقا لعملية تحرير المرأة ، انها تصف الكثير من العواطف العدوانية الأنثوية ، تضع العداء والحقد مطبوعا على الورق ٠ وقد فاجأنى ما تفكر به كثير من النساء وما يشعرن به ويجربنه ٠ وفى الحال اطلقت على كثير من الأسلحة القديمة ، الرئيسى فيها كان من عينة « انها امرأة مسترجلة » أو « انها كارهة للرجال » ، وهذا فى حد ذاته غير مدمر ، فالرجال ، وكثير من النساء قالوا ان المرأة التى تسعى لحق التصويت قد فقدت صفات الأنثى ، وهى ذكرية ومتوحشة ٠ لم أقرأ فى سجل أى مجتمع ، فى أى مكان ، حين تطالب المرأة بحقها الطبيعى ، بأن الرجال لم يصفوها بذلك ، وبعض النساء أيضا ٠ كثير من النساء غضبن من المفكرة الذهبية ٠

ما تقوله النساء لبعضهن ، وهن « يبرطمن» فى مطابخهن ويشتكين، ويمارسن النميمة ، أو ما يعبرن به عن ماسوشيتهن ، هو غالبا آخر ما يستطعن قوله بصوت عال ــ فقد يسمع الرجل ٠

النساء هن الجبناء ، وهن كذلك ، لأنهن كن ولزمن طويل شبه عبيد ٠ عدد النساء اللواتى يستطعن الصمود والدفاع عما يفكرن ويشعرن به ويجربنه أما الرجل الذى يحببنه ، مازال صغيرا ٠ مازالت نساء كثيرات يجرين كالجراد حين يقذفهن الرجل بالطوب قائلا : « أنتن مسترجلات عدوانيات ٠٠ تحقرن رجولتى » ٠ أعتقد أن كل امرأة تتزوج أو تحترم رجلا يستخدم مثل هذا التهديد تستحق كل ما يجرى لها ٠ لأن رجلا كهذا « بلطجى » ، لا يعرف شيئا عن العالم الذى يعيش فيه أو عن تاريخه ٠ لقد قام كل من الرجال والنساء بأدوار متنوعة فى مجتمعات مختلفة ، ولذا فان مثل هذا الرجل جاهل أو خائف على مركزه ، جبان ٠

أكتب هذه الملاحظات بالشعور نفسه الذى أكتب به خطابا أوجهه الى الماضى البعيد ، أنا متأكدة ان كل ما أخذناه الآن على سبيل المنحة ، سيكنس كلية فى الحقب التالية (اذن لماذا كتابة الروايات ؟ وبالفعل لماذا ؟ افترض اننا يجب أن نمضى فى الحياة كما لو ٠٠٠) ٠

بعض الكتب لا تقرأ بالطريقة الصحيحة ، اما لأنها تجاهلت آراء مرحلة ما ، واما لأنها تفترض بلورة معلومات فى المجتمع ، لم تحدث بعد ٠

كتبت هذا الكتاب وكأن المطالب التى حددتها حركات تحرير المرأة قد تحققت بالفعل · كتبته سنة ١٩٦٢ ، ولكن لو ظهر الآن لما كان هناك أى رد فعل عليه ، فالأمور تغيرت بسرعة كبيرة · وبعض النفاق والرياء قد زال ، منذ عشر سنوات أو خمس سنوات كان العصر عصرا جنسيا متمردا ـ كتبت فيه روايات ومسرحيات كثيرة تنتقد المرأة بشكل وحشى ، خاصة فى الولايات المتحدة وبريطانيا ، وتصورها كمستأسدة أو خائنة ومقوضة للمجتمع · وكانت هذه المواقف فى كتابات الرجال تؤخذ كشىء طبيعى ، عادية ، وتقبل كأساس فلسفى سليم ، ليس كموضوع كراهية المرأة أو عدوانيتها أو عصابيتها ، مازال الأمر مستمرا بالطبع ، لكن مما لا شك فيه فان الأمور أفضل الآن ·

لقد غرقت فى تأليف هذا الكتاب ، حتى اننى لم أفكر برد الفعل حين ينشر ، لقد انغمست فيه ليس فقط لأن كتابته صعبة – وقد كانت كذلك – ولكن بسبب ما كنت أتعلمه وأنا أكتبه · كل أنواع الأفكار والتجارب التى لم أكن أدرك أنها تخصنى ، انبثقت أثناء الكتابة ، اذن فان وقت الكتابة الفعلى وليس تجارب الكتابة ، هو الباعث على المرض بالفعل ، لقد غيرنى هذا الكتاب ، انتهيت من عملية البلورة هذه ، وأعطيت المخطوطة للناشر والأصدقاء ، وعرفت أنى كتبت موضوعا عن حرب الجنس ، واكتشفت بسرعة أن أى شىء أقوله لن يغير من هذا التشخيص · مع أن جوهر الكتاب ، تنسيقه ، كل شىء فيه ، يقول ضمنا وبوضوح انه لا يجب أن نحسم الأشياء أو نصنفها ·

تقول أنا : « مقيدة ، حرة ، خيرة ، شريرة ، نعم ، لا ، رأسمالية ، اشتراكية ، جنس ، حب » تصرخ بذلك فى امرأة حرة معلنة فكرة رئيسية بالطبول وآلات النفخ – أو هكذا تخيلت ، بالضبط كما اعتقدت أن لب كتاب المفكرة الذهبية ، هو مفكرة ذهبية يفترض أن تكون نقطة محورية مركزية تحمل ثقل الكتاب كله ·

لكن لا ·

هناك أفكار أخرى اشتركت فى صنع هذا الكتاب ، وقد كان ذلك وقتا عصيبا لى ، فالأفكار والموضوعات التى حملتها فى ذهنى سنوات تتجمع معا لتنصب مرة واحدة ·

احدى هذه الأفكار ، انه لا يمكنك أن تجد رواية انجليزية ، وصفت المناخ الثقافى والأخلاقى الذى كان سائدا منذ مئة سنة ، بالطريقة التى

فعلها تولستوى بروسيا ، أو ستندال بفرنسا ، فأن تقرأ « الأحمر والاسود » هو أن تعرف فرنسا كما لو كنت تعيش هناك ، وأن تقرأ « أنا كارينينا » فمعناه أن تعرف روسيا في ذلك الوقت • ولكن لم تكتب رواية فيكتورية مفيدة • أخبرنا « هاردى » كيف تبدو لو كنت فقيرا أو ان يكون لديك خيال أكبر من امكاناتك ، أو أن تكون ضحية • وقد كانت جورج اليوت جيدة بالقدر الذى اختارته ، واعتقد أن الجزء الذى نالته لكونها امرأة فيكتورية ، هى رغبتها أن تبدو امرأة صالحة ، حتى وهى ليست كذلك فى رأى بعض المنافقين آنذاك • هناك الكثير الذى لم تفهمه عن عصرها لأنها كانت أخلاقية • ربما أقربهم الى ما أتصوره « ميريديث » التى بخست حقها كثيرا ، وقد حاول « ترولوب » كتابة الموضوع لكن كان ينقصه الهدف • لا توجد رواية واحدة لها قوة وصراع الأفكار مثل ما يوجد فى سيرة جيدة لوليم موريس •

هذه المحاولة من جانبى – للكتابة عن عصرنا – تفترض أن الفلتر الذى تنظر منه المرأة للحياة ، له الصلاحية نفسها للفلتر الذى ينظر منه الرجل • وقد أسقطت هذه المشكلة من تفكيرى ، وقررت أنه لكى أعطى الاحساس الأيديولوجى لعصرنا فلابد أن يتم ذلك وسط الاشتراكيين والماركسيين ، لأن الجدل الكبير حول ما حدث فى عصرنا قد تم داخل الحركات الاشتراكية المختلفة : الحركات والثورات والحروب وغيرها • (وينبغى أنه نسلم بأن وجهة النظر التى سينظر بها الناس فى المستقبل الى عصرنا قد تكون مختلفة عن وجهة نظرنا ، بالضبط كما ننظر الآن الى الثورة الانجليزية والفرنسية وحتى الروسية ونراها مختلفة عن رؤية الناس الذين كانوا يعيشون آنذاك) • فالأفكار التى اقتصرت على اليسار المتطرف منذ ثلاثين أو أربعين سنة ، أصبحت أفكار اليسار كله منذ عشرين سنة ، وتبناها الفكر الاشتراكى التقليدى العادى بيمينه ويساره فى السنوات العشر الأخيرة ، شىء ما تغلغل بدقة وانتهى كقوة مسيطرة •

فى رواية كالتى أحاولها لابد أن يكون هناك شىء مركزى كهذا • فكرة أخرى دارت فى رأسى طويلا ، وهى أن الشخصية الرئيسية لابد أن تكون فنانا بشكل ما ، لكن مع بعض الحماقة • وذلك لأن تيمة الفنان سيطرت فى الفن فترة من الوقت – الرسام ، الكاتب ، الموسيقى ، وغيرهم ، كل كاتب كبير استخدمها ومعظم الكتاب الصغار • الله الفنان ، وصورته فى المرآة ، رجل الأعمال ، قد « فرشخا » ثقافتنا ، يظهر أحدهما كجلف غير حساس ، ويظهر الآخر كمبدع يغفر له كل شىء : حساسيته المفرطة ، ومعاناته ، وغطرسته بسبب انتاجه ، بالضبط كما يغفر لرجل الأعمال من أجل أعماله • واعتدنا على ذلك ، ونسينا أن الفنان كبطل هى

تيمة جديدة ، فأبطال الروايات منذ مئة عـام لم يكونوا فنانين ، كانوا جنـودا ومستكشفين وقساوسة وسياسيين وبنـاة امبراطوريات ـ حظ النساء سيىء فنادرا ما نجحت احداهن لتصـبح فلورنس نايتنجيل ـ والذين أرادوا أن يكونوا فنانين هم غريبو الأطوار والشواذ ، وكان عليهم أن يكافحوا فى سبيل ذلك • وقررت أن أستخدم تيمة العصر هذه ـ الفنان أو الكاتب ـ مع تطويرها واضفاء الحماقة على هذا المخلوق ، وتبيان سبب ذلك • ويجب أن يرتبط ذلك بالتباين بين مشاكل الحرب المحيرة والمجاعة والفقر ، والفرد الضئيل الذى يحاول أن يعكسهم فى مرآته • ولكن الذى لا يمكن التسامح معه ، وفى الحقيقة لا يمكن تحمله أكثر من ذلك ، هو هذه القدرة المبجلة ، المعزولة والنرجسية بشكل مخيف ، التى تغيرته • يبدو أن الناشئين رأوا ذلك وأرادوا أن يغيروه بطريقتهم ، فأبدعوا ثقافة خاصة بهم ، مئات من الأبطال تصنع أفلاما ، تصدر صحفا ، تؤلف الموسيقا ، تصور ، تكتب الكتب ، لقد محوا سمات تلك الشخصية الحساسة المبدعة بنسخها الى مئات الآلاف ، وهو اتجاه وصل الى منتهاه ، الى نتيجته ، ولذا لابد من رد فعل من نوع ما ، كما يحدث دائما •

حين بدأت الكتابة كان هناك ضغط على الكتاب ألا يكونوا ذاتيين ، بدأ هذا الضغط داخل الحركات الشيوعية كتطور للنقد الأدبى الاشتراكى الذى نما فى روسيا فى القرن التاسع عشر على يد مجموعة من الموهوبين على رأسهم بيلنسكى Belinsky ، مستخدمين الفنون وخاصة الأدب فى معركتهم ضد القهر والقيصرية • وقد انتشر هذا المبـدأ بسرعة فى كل مكان ، ووجد صداه فى وقت متأخر ، فى خمسينات هذا القرن فى انجلترا ، فى فكرة « الالتزام » • ومازال قويا فى البلاد الشيوعية ، ويعبر عن نفسه فى الحياة العادية بالقول الشائع : « أتهتم بشئونك الغبية الخاصة بينما روما تحترق ؟ ، وكان من الصعب مقاومة ذلك ، خاصة اذا صدر عن أناس أعزاء يفعلون كل ما يبعث على الاحتـرام ، على سبيل المثـال ، مكافحة التفرقة العنصرية فى جنوب أفريقيـا • ومع ذلك ، كانت هنـاك دائما قصص وروايات من كل نوع ، تغوص أكثر وأكثر فى الذاتية • وكتبت أنا فى « المفـكرة الزرقـاء » عن المحاضرات التى كانت تلقيها ، قائلة : « كان الفن خلال العصور الوسطى فنا جماعيا وليس فرديا ، يصدر عن وعى جماعى ، كان خاليا من الفردية المؤلمة للفن فى العصر البرجوازى ، ويوما ما سنترك وراءنا هذه الأنانية الدافعة للفن الفردى • سنعود للفن الذى يعبر عن مسئولية الانسان عن زملائه واخوانه فى الانسانية ، ونبتعد عن الفن الذى يكرس انفصال نفس الانسان عن بنى جنسه • الفن فى الغرب أصبح صرخة عـذاب تسجل الألم ، وقد أصبح الألم هو واقعنـا

العميق » . « كنت أقول شيئا كهذا . منذ حوالى ثلاثة أشهر، وفى منتصف المحاضرة ، بدأت أتلعثم ، ولم أستطع أن أكمل » .

تلعثم أنا كان بسبب أنها تحاول تجنب شيء ما . فبمجرد أن يبدأ التركيز على تيار ما ، يصعب على المرء أن يتجنبه ، فلا يمكنك الكتابة حول بناء ما أو جسر أو سد ولا تتحدث عن عقول ومشاعر الناس الذين بنوه ، ولا تظن أنى أسخر ، فذلك لب النقد الأدبى فى البلاد الاشتراكية . وأخيرا أدركت أن الطريق عبر هذه الحيرة – قلق الكتابة عما هو شخصى – هو الكتابة عن النفس كأنك تكتب عن الآخرين ، حيث ان مشاكلك وآلامك وأفراحك وعواطفك وحتى أفكارك الغريبة لا يمكن أن تخصك أنت وحدك ، وبهذه الطريقة تخترق ما هو شخصى وذاتى لتجعل منه عاما ، محولا التجربة الخاصة الى شيء أكبر بكثير ، ان النضج فى النهاية هو أن تدرك أن تفرد المرء وتجربته غير المعقولة يشاركه فيها كل واحد من الآخرين .

وفكرة أخرى كانت تشغلنى ، اذا اتخذ الكتاب شكله الصحيح ، فسيقوم بنفسه بالتعليق على صلاحية الرواية التقليدية ، فالجدل حول الرواية موضوع مستمر منذ نشأت الرواية ، وليس كما يتخيل الأكاديميون المعاصرون بأنه شيء جديد ، وكتابتى الرواية القصيرة « امرأة حرة » داخل العمل كتلخيص وتكثيف للمادة كلها ، ، هو ابداء للرأى فى الرواية التقليدية ، وهى طريقة أخرى لوصف عدم اقتناع الكاتب حتى ينتهى شيء ما ، كأنه يقول : « كم هو قليل الجهد الذى بذلته لأقول الحقيقة ! وكم هو قليل الذى استوعبته من كل ذلك التعقيد ! وكيف يمكن لهذا الشيء الضئيل أن يكون حقيقيا حين يكون ما جربته مضطربا بلا شكل أو هيئة واضحة ! » .

كان هدفى الأول أن أقدم كتابا يقوم بنفسه بتعليقه الخاص ، يصرح دون كلمات ، أن يتحدث بالطريقة التى تشكل بها ..

لكن ، وكما قلت ، لم يلاحظ أحد ذلك .

ربما أحد الأسباب أن الكتاب ينتمى الى التقليدية الأوربية أكثر منه الى التقاليد الانجليزية فى الرواية . ولكن بلا شك ان محاولة كتابة رواية أفكار يشكل عقبة أمام الكاتب ، فضيق الأفق فى ثقافتنا حاد وجاد . فحقبة بعد حقبة يتخرج شباب من الجامعة يقولون بفخر « أنا لا أعرف شيئا عن الأدب الألمانى » ، ذلك هو الجو العام ، الفيكتوريون كانوا يعرفون كل شيء عن الأدب الألمانى ، وكانوا قادرين بلا تأنيب ضمير ألا يعرفوا شيئا عن الأدب الفرنسى .

وليس مصادفة أن النقد الواعي لكتابي كتبه نقاد ماركسيون أو كانوا ماركسيين ، فلقد رأوا ما أحاول صنعه ، وذلك بسبب أن الماركسية تنظر الى الأشياء ككل ، والى علاقة الموضوعات بعضها ببعض ، أو على الأقل تحاول ذلك ، وأما قضية محدوديتها فليست هي موضوع نقاشنا اليوم ٠ فالمرء الذى يقع تحت تأثير الماركسية ، يأخذ الأمر كقضية مسلم بها ، انه اذا وقعت حادثة في سيبريا فستؤثر بحادثة أخرى فى بتسوانا ٠ أعتقد أن الماركسية ، كانت المحاولة الأولى فى عصرنا ، خارج نطاق الأديان الرسمية ، لتشكيل قوة أخلاقية عالمية ، كونها سارت بشكل خاطئ ، ولم تستطع منع نفسها من الانقسام واعادة الانقسام ، مثل معظم الأديان ، الى فرق أصغر وأصغر ، وشيع ومبادئ ، لا ينفى أنهـا كانت محاولة ٠

هذا الخصام المؤسف بين النقاد والكتاب ، اعتاد الجمهور عليه ، كشجار الأطفال ٠ « يا للأمور الصغيرة ٠٠ انهم يتشاجرون ثانية » أو « انتم أيها الكتاب ، يا من نلتم كل ذلك المديح ٠٠ وان لم يكن مديحا ٠٠ فكل ذلك الانتباه ٠٠ لماذا يبدو عليكم أنكم مجروحون ! » والجمهور على حق تماما ٠ ان التجارب المبكرة القيمة فى حياتى الأدبية أعطتنى احساسا واعيا ومتميزا على النقاد والمراجعين ، لكن فقدت هذا الاحساس عنـد تناولهم لرواية « المفكرة الذهبية » اعتقدت معظم الوقت أن النقد دائما سخيف وليس حقيقيا ، ولقد اكتشفت أن الكتاب ينظرون الى النقاد كأنا بديلة ٠ وأن هذه الأنا البديلة أكثر ذكاء منهم ، لتحكم عليهم هل أصابوا هدفهم أو لا ٠ لم أقابل كاتبا بعد واجه ذلك المخلوق النادر ، الناقد الحقيقى ، ولم يفقد جنون العظمة ويصبح معترفا بالجميل ، فقد وجد ما يظن أنه يحتاجه ٠ ان ما يطلبه الكاتب مستحيل ، لماذا يتوقع وجود مثل هذا الناقد غير العادى ، الناقد الكامل ، لماذا ينبغى وجود شخص ما يستوعب ويدرك ما يحاول الكاتب عمله ؟ فى النهاية هناك شخص واحد يغزل مثل هذه الشرنقة ، شخص واحد مهمته أن يغزلها فقط ، وليس من الممكن للنقاد والمراجعين ، أن يعطونا ما قالوا انهم سيعطونه لنا ، ذلك الذى يتشوق اليه الكاتب بحس طفولى ، لأنهم ليسوا مؤهلين لذلك ، فتأهيلهم يقودهم الى اتجاه آخر ٠

يبدأ كل ذلك مذ يكون الطفل صغيرا ، فى الخامسة أو السادسة ويدخل المدرسة ٠ يبدأ بالجوائز والدرجات ، فى الأنهار والنجـوم ، وفى أماكن عديدة ، سباق الخيول العقلى هذا ، طريقة التفكير بأسلوب الخاسر والكاسب ، التى تقود الى صيغة « الكاتب أ يتقدم عدة خطوات عن الكاتب ب ، والكاتب ب تخلف وراءه » ، والكاتب جـ أثبت أنه أفضل من الكاتب

د » • منذ البداية الأولى يدرب الطفل على التفكير بهذه الطريقة ، طريقة المقارنة ، النجاح والفشل ، انه نظام يستأصل الآخرين ويقضى عليهم ، الضعيف يسقط ولا تشجيع له ، نظام مصمم لانتاج قلة رابحة تظل دائما فى منافسة ، وفى اعتقادى ، أن أية موهبة يملكها الطفل ، بغض النظر عن مستوى ذكائه ، تستمر معه طوال حياته ، تعطيه وتعطى غيره الخير ، اذا لم تستخدم كسلعة ذات قيمة فى سباق النجاح •

والشىء الآخر الذى يتعلمه الطفل منذ البداية هو عدم الثقة بأحكامه، فهو يتعلم الاذعان للسلطة ، وكيفية البحث عن آراء الآخرين وقراراتهم واستخدامها والامتثال لها •

ويتعلم الطفل فى المجال السياسى أنه حر وديمقراطى ، ذو ارادة حرة وعقل حر ، وأنه يعيش فى بلد حر ، يتخذ قراراته بحريته الخاصة ، وفى الوقت نفسه هو أسير لمعتقدات وتقاليد عصره ، التى لا يتساءل عن مدى صحتها ، لأن أحدا لم يخبره أصلا أنها موجودة • وحين يصل السن التى يجب عليه أن يختار فيها (مازلنا نرى فى الاختيار الحتمى قضية مسلمة !) بين العلوم والفنون ، ويختار الفنون غالبا لانسانيتها ، وهو لا يدرى أنه قد أصبح مبرمجا داخل نظام معين ، وهو لا يعلم ان الاختيار ذاته هو نتيجة تقسيم زائف تجذر فى قلب ثقافتنا • أما أولئك الذين يحسون بذلك ، ولا يرغبون اخضاع أنفسهم لمزيد من « القولبة » فانهم يغادرون ، بطريقة غريزية ونصف وعى ، ليبحثوا عن عمل يتوافقون معه حتى لا ينقسموا ضد أنفسهم • وفى كل معاهدنا من كلية الشرطة الى الطب الى السياسة ، نعطى قليلا من الاهتمام الى أولئك الذين يغادرون ، تلك العملية من الاقصاء والازالة ، التى تتم طوال الوقت ، وتستثنى مبكرا جدا ، أولئك الذين هم على الأرجح أصلاء ومصلحون ، لأنهم انجذبوا الى شىء يحبونه بالفعل ، ضابط شاب يترك الشرطة قائلا انه لا يحب ما يقوم به ، مدرس شاب يترك التدريس لأنه لا يجد فيه مثاليته ، هذه الآلية الاجتماعية تسير دون أن يلاحظها أحد ، برغم أنها قوية مثل أية قوى أخرى تحفظ معاهدنا صارمة وكاتمة على الأنفس •

هؤلاء الأطفال الذين قضوا سنوات فى نظام للتأهيل بهذا الشكل ، يصبحون نقادا ومراجعين للأدب ، ولا يستطيعون تقديم ما يبحث عن المؤلف والفنان — الحكم الأصيل الخلاق • كل ما يستطيعون فعله هو اخبار الفنان بمدى توافق عمله مع النماذج السائدة من الشعور والتفكير — مع مناخ الرأى السائد ، انهم يشبهون ورق عباد الشمس ، مقياس اتجاه الريح ، بلا قيمة ،انهم البارومترات الأكثر حساسية للرأى العام •

نستطيع أن ترى التغير في المزاج والرأى هنا أسرع من أى مكان آخر عدا الحقل السياسى بالطبع ـ لأن هذا هو كل ما تعلمه هؤلاء الناس ، أن ينظروا خارج أنفسهم للبحث عن آرائهم ، وأن يتوافقوا مع شخصيات السلطة ومع الآراء الجاهزة ..

ربما لا توجد طريقة أخرى لتعليم الناس ، لكننى لا أعتقد فى ذلك ، ولكى أساعد على الأقل فى وضع الأشياء بشكل صحيح ، ونسمى الأشياء بأسمائها ، أجد أنه ينبغى أن نقول للطفل مرارا وتكرارا خلال حياته المدرسية ، شيئا يشبه هذا المعنى : أنتم هنا فى عملية تثقيف ، لم نطور بعد نظاما للتعليم لا يكون تلقينيا . نحن آسفون ولكن هذا أفضل ما يمكن عمله . ما تتعلمونه هنا هو خليط من الآراء المتحيزة المعاصرة واختيارات لثقافة معينة ، وأبسط نظرة للتاريخ ستبين لكم عدم ثبات هذه الأمور ، وانها زائلة ، لقد علمكم أناس استطاعوا أن يضعوا أنفسهم فى خدمة نظام من الفكر وضعه أسلافهم لتخليد ذاتهم ، وأولئك الذين هم أكثر قوة وتفردا منكم ، سنشجعهم على المغادرة وايجاد طرق للتعليم بوجهة نظرهم الخاصة ، أما أولئك الذين سيبقون ، فلابد أن يتذكروا ، دائما وأبدا ، أنهم « تقولبوا » ليناسبوا الاحتياجات الخاصة العتيقة لهذا المجتمع » .

مثل كل كاتب ، تصلنى رسائل طوال الوقت من شابات وشبان ، يكتبون دراسات أو أطروحات حول كتبى ـ من بلدان مختلفة ، خاصة الولايات المتحدة ، وكلهم يقولون : « من فضلك ارسل لى قائمة بما كتب عن أعمالك ، والنقاد الذين كتبوا عنك من أصحاب السمعة والسلطة » ، ويسألون أيضا عن آلاف التفاصيل غير المهمة اطلاقا ، ولكنهم تعلموا أن يعتبروها مهمة ، تفاصيل بحجم ملفات دائرة الهجرة .

وأرد عليهم بقولى : عزيزى الطالب . أنت مخبول . لماذا تنفق الشهور والسنوات تكتب آلاف الكلمات عن كتاب واحد أو حتى عن كاتب واحد بينما هناك مئات الكتب تنتظر أن تقرأ ؟ أنت لا ترى أنك ضحية نظام مؤذ وهدام . واذا كنت قد اخترت بنفسك عملى كموضوع لرسالتك ، فأنا شاكرة جدا أنك وجدت ما كتبته مفيدا لك ـ لكن لماذا لا تقرأ العمل بنفسك وتعمل فيه عقلك ، وتقارنه بحياتك الخاصة وتجربتك الخاصة ، ولا تهتم برأى فلان أو علان ؟ » .

ويجيبون « عزيزتى الكاتبة : ولكن يجب أن أعرف ما كتبه النقاد أصحاب الرأى والسلطة ، لأنى اذا لم استشهد بأقوالهم فان أستاذى لن يمنحنى أية درجات » .

هـذا نظـام عالمى ، من الأورال الى يوغسلافيا ومن مينوسوتا الى مانشستر ، كلنا قد اعتدنا عليه ولم ندرك كم هو سيىء • أنا لست معتادة عليه ، فقد تركت المدرسة فى سن الرابعة عشرة ، ومر على وقت كنت فيه آسفة لذلك ، فقد ظننت أنى فقدت شيئا مهما ، لكنى الآن شاكرة لهذا الهروب المحظوظ •

بعد نشر «الفكرة الذهبية» ، قررت أن أجعل شغلى الشاغل ، معرفة شىء ما عن الآلية الأدبية ، ان أتفحص العملية التعليمية التى تصنع الناقد أو مراجع الكتب • تفحصت أعدادا لا حصر لها من أوراق الامتحانات ، وجلست فى فصول تعليم الأدب ، ولم أصدق أذنى • قد تقول « هذا رد فعل مبالغ فيه ، وليس لك الحق فى قوله خاصة وأنت لم تكونى جزءا من النظام » •• لكنى أعتقد أنى لست مبالغة على الاطلاق ، وأن رد الفعل من شخص خارج النظام له قيمة أكبر ، لأنه حيوى وغير مبنى على تحيز لنظام تعليمى معين •

ولكن بعد هذا البحث والاستقصاء ، لم تعد هناك صعوبة فى اجابة أسئلتى الخاصة • لماذا هم ــ النقاد ــ محدودو الأفق لهذا الحد ؟ ذاتيون لهذا الحد ؟ لماذا هم ، دائما ، صغار ويتصاغرون ؟ لماذا يهتمون بالتفاصيل ولا يهتمون بالكل ؟ ولماذا يفسرون كلمة « ناقد » بشكل خاطىء دائما ؟ لماذا يرون دائما أن الكتاب فى صراع مع بعضهم البعض ؟ بدلا من النظر اليهم كمكملين لبعضهم البعض ؟ ببساطة لأن هذا هو ما تدربوا عليه • ان الشخص الذى يستطيع أن يفهم ما تفعله وما تهدف اليه ، والقريب دائما من الصـواب ، هو شـخص من خارج الآلة الأدبية ، وحتى خارج نظـام الجامعة ، قد يكون طالبا مازال فى بداياته وحبه للأدب ، أو يكون انسانا مفكرا ، يقرأ كثيرا ، ويشبع غريزته الخاصة •

أقول لهؤلاء الطلبة ، الذين عليهم أن يمضوا عاما أو عامين ليكتبوا أطروحة عن كتاب واحد « هناك طريقة واحدة للقراءة ، أن تتصفح ما فى المكتبـات أو المكتبات العـامة من الكتب ، تلتقط الكتب التى تشدك ، وتقرأها فقط ، وارم بها حين تملها ، تخط الأجزاء المملة ، ولا تقرأ أبدا أى شىء لأنك تشعر أنه ينبغى عليك قراءته ، أو لأنه جزء من تيـار أدبى أو حركة أدبية • تذكر أن الكتاب الذى يجعلك تشعر بالملل وأنت فى العشرين أو الثلاثين ، قد يفتح لك الأبواب وأنت فى الأربعين أو الخمسين ، والعكس بالعكس • لا تقرأ كتابا فى غير موعده المناسب لك • تذكر أن الكتب المطبوعة تعادل الكتب التى لم تطبع بعد ولم تكتب بعد • وحتى الآن ، فى هذا العصر ، عصر التقديس الجبرى للكلمة المكتوبة ، فاننا نتعلم

التاريخ والأخلاق الاجتماعية من القصص ، وحتى أولئك الذين يتقيدون بمصطلحات كل ما هو مكتوب ـ ولسوء الحظ فكل منتجات نظامنا التعليمى على شاكلتهم ـ لا يرون ما هو أمام أعينهم ، مثلا فان التاريخ الحقيقي لأفريقيا مازال فى صدور القصاصين السود والحكماء والمؤرخين السود ورجال الطب ، انه تاريخ شفاهى مازال محفوظا بعيدا عن الرجل الأبيض وافتراسه ، واذا كان ذهنك متفتحاً ، فستجد الحقيقة في كلمات ليست مكتوبة ٠وهكذا لا تدع أبدا الصفحة المطبوعة تسيطر عليك وتكون سيدتك، ولتعلم أنك اذا رأيت أن الحقيقة هى أن تمضى سنة أو سنتين عاكفا على كتاب واحد أو مؤلف واحد ، فذلك يعنى أن تعليمك كان سيئا٠ كان ينبغى أن تتعلم كيف تقرأ بطريقتك الخاصة ، تتنقل من شىء تحبه الى شىء آخر تحبه ، تتعلم كيف تتبع حدسك الذى يشعر بما تحتاجه ، ذلك هو ما يجب عليك أن تطوره ، وليست الطريقة التى تستشهد بها بأقوال أناس آخرين٠

ولكننا ، لسوء الحظ ، نصل دائما متأخرين ٠

بدا لى للوهلة الأولى ، أن تمرد الطلبة المعاصرين سيغير الأمور ، وأن نفاد صبرهـم على المواد الميتة التى يدرسونها سيكون قويا لدرجة استبدالها بشىء حيوى ومفيد ٠ ولكن يبدو أن تمردهم انتهى ، وهو شىء محزن ٠ خلال ذلك الوقت المثير ، تلقيت رسائل من تلاميذ في صفوف عديدة فى الولايات المتحدة ، رفضوا المناهج المقررة عليهم ، وأحضروا الى الفصول الكتب التى اختاروها بأنفسهم ، تلك التى وجدوها ملائمة لحيواتهم كانت الفصول عاطفية ، وأحيانا عنيفة ، غاضبة ، مثيرة ، تئز بالحياة ٠ لقد حدث ذلك بالطبع مع المدرسين المتعاطفين ، المهيئين للوقوف مع الطلبة ضد السلطة التعليمية ، ومستعدين لتحمل العواقب ٠ هناك مدرسون يدركون ان الطريقة التى عليهم أن يعملوا بها ، سيئة ومملة ، ولحسن الحظ فقد بقى هناك الكثير منهم ، ومع قليل من الحظ ، فقد يتداركون الأمر وينبذون ما هو خطأ ، حتى لو فقد الطلاب أنفسهم الدافع الى ذلك ٠

منذ ثلاثين أو أربعين عاما ، قام أحد النقاد باعداد قائمة بالكتاب والشعراء الذين اعتبرهم قد صنعوا ما هو قيم فى الأدب ، ومستبعدا كل الآخرين ٠ ودافع عن هذه القائمة بشدة ، وقد أثارت بسرعة جدلا كثيرا ، ملايين الكلمات كتبت ، مؤيدة ومعـارضة ، مع وضد ، ومازال الجدل مسـتمرا بعـد سنوات ، ألا يرى أحد فى هذا شيئا محـزنا وباعثا على السخرية !

مثلا هناك كم هائل من كتب نقدية كثيرة من الدرجة الثانية أو الثالثة ، كتبت حول روايات ومسرحيات وقصص ، كتبها أكاديميون في الجامعات يدرسونها ويعلمونها ، يقضون حياتهم في النقد ، ويعتبرون هذا النشاط أكثر أهمية من العمل الأصلي الذى كتب حوله ، قد يقضى طالب الأدب وقتا فى قراءة النقد ونقد النقد أكثر مما يقضيه فى قراءة الشعر والروايات والقصص والتراجم ، وكثيرون يعتبرون هذه الحالة أمرا طبيعية ليس محزنا وباعثا على السخرية ٠

قرأت منذ فترة قريبة ، مقالا حول « أنطونيو وكليوباترة » كتبه تلميذ سيتقدم به لامتحان لنيل درجة أ ، كان المقال مملوءا بالأصالة والاثارة حول المسرحية ، وفيه كل ما يهدف لتحقيقه التدريس الحقيقى للأدب ، وقد أعاد اليه المدرس المقال بالملاحظة التالية : لا أستطيع منحك أية درجة على هذا المقال ، فأنت لم تستشهد بأقوال الثقات من النقاد ٠

قليل من المدرسين يعتبرون هذا القول محزنا وباعثا على السخرية ٠

الناس الذين يعتبرون أنفسهم مثقفين ، وأكثر رقيا ممن لا يقرءون ، يأتون الى الكاتب مهنئين لأن نقدا جيدا كتب حول كتابه فى مكان ما ، ولكنهم لا يرون ضرورة لقراءة الكتاب المعنى ٠ وحين يظهر كتاب فى موضوع ما ٠ ولنقل الحملقة فى النجوم ، يهرع العشرات من الجامعيين وأصحاب برامج التليفزيون ليطلبوا من المؤلف أن يأتى ويتحدث عن الموضوع ، وآخر ما يخطر ببالهم أن يقرءوا الكتاب ٠

هذا التصرف يعتبر عاديا تماما وليس باعثا على السخرية على الاطلاق ٠ أو حين يكتب شاب حديث السن ، مراجع أو ناقد ، ربما لم يقرأ أكثر من العمل الذى يعرضه ، يكتب بعجرفة وكأنه سيعطى الكاتب درجة عن عمله ، وقد يكون هذا الكاتب يمارس الكتابة منذ عشرين أو ثلاثين سنة ، ويبدأ فى توجيه النصائح والارشادات لهذا الكاتب ٠٠ وكيف يكتب ٠٠ لا أحد يرى فى هذا نوعا من العبث ، خاصة هذا الكاتب الشاب الذى تعلم أن يضع كل كاتب فى خانة معينة منذ شيكسبير حتى الآن ٠

أو كما حدث فى العيد المئوى لشيللى ، حيث كتب ثلاثة شبان ، ثلاثة مقالات فى ثلاث دوريات أدبية مختلفة فى أسبوع واحد ؛ شبان ذوو تعليم متشابه ٠ خريجون من جامعاتنا المتطابقة ، يلعنون شيللى بمديح باهت ، وصيغة متشابهة وكأنهم يتفضلون عليه بأن كتبوا عنه وذكروه ، لاشيء يرى أن هذه اشارة أن هناك كثيرا من الخطأ وبشكل خطير فى نظامنا الأدبى ٠

فى النهاية ، فـان رواية المفكرة الذهبية ، تشكل لمؤلفتها تجربة بناءة مهمة • مثـلا ، بعد عشر سنوات من كتابتها وصلتنى فى أسبوع واحد ثلاث رسائل من ثلاثة أشخاص أذكياء ، مثقفين ، مهتمين ، تحملوا مشـقة الجلوس والكتابة الى • أحـــدهم فى جوهانسبرج والآخـــر فى سان فرانسسكو والثالث فى بودابست ، وأنا أجلس هنا فى لندن لأقرأهم فى الوقت نفسه ، أو رســالة وراء أخرى ، شاكرة للكتاب وسعيدة بأن ما كتبته يمكن ان يثير وينير أو حتى يزعج •

رسالة كاملة منها ، كانت كلها حول حرب الجنس • حول لا انسانية الرجل تجاه المرأة ، ولا انسانية المرأة تجاه الرجل ، وقد كتبت صاحبتها صفحات وصفحات عن هذا الموضوع ولا شيء غيره ، لأنها — وليس دائما هى — لم تستطع أن ترى فى الكتاب أى شيء آخر •

الرسالة الثـانية كانت حول السـياسة ، من المحتمل ان كاتبها أو كاتبتها كان شيوعيا قديما مثلى ، والرسالة صفحات عديدة عن السياسة ولا ذكر لأى موضوع آخر •

والخطاب الثالث ، لا أدرى اذا كان كاتبه رجلا أو امرأة ، لم ير فى الكتاب شيئا سوى المرض العقلى •

والثلاثة يتحدثون عن الكتاب نفسه •

من الطبيعى أن تعيد هذه الأحداث الى الذهن الأسئلة حول كيفية رؤية الناس للكتاب الذى يقرءونه ، ولماذا يرى شخص ما نموذجا معينـا ولا شيء آخر فى الكتاب نفسه ، وكم هو غريب أن يكون لدى المؤلف صورة واضحة لهذه الرؤى المختلفة لكتابه باختلاف قراء هذا الكتاب !

ومن هذا التفكير خرجت بنتيجة : انه ليس فقط طفوليا من الكاتب أن يطلب من القارىء أن يرى ما يراه فى كتابه ، أو أن يفهم شكل أو هدف الرواية كما يراهو — بل ان مطلبه هذا يوضح أنه لم يفهم أهـم نقطة أساسية ، وهى أن الكتاب كائن حى وقوى ومثمر ، وقادر على أن يثير الجدل ويرقى الفكر ، وذلك فقط حين يكون شكله وقصده وخطته ليست واضحة تماما ، ففى اللحظة التى يتضح فيها الشكل والقصد والخطة ، فلا يوجد بعد ذلك ما يمكن أن يستخلص منه •

وحين يكون نمط الكتاب وشكله وحياته الداخلية واضحة وسهلة للقارىء كما هو للكاتب ، اذن فقد حان الوقت لأن تلقى بالكتاب جانبا ، فقد استنفد وقته ، وعليك أن تبدأ ثانية فى شيء جديد •

واستنفدت شهرزاد حبكها ٠٠ واستمرت فى الحديث وأصـغى المـلك وحـار ٠٠

مقال فى الرواية الجديدة

فيليب ستيفك

« النهايات مراوغة ، وما بين البداية والنهاية مجهول ، لكن الأسوأ أن تبدأ ٠ أن تبدأ ٠ أن تبدأ » ٠ وهكذا يكتب « بارثيلم Barthelme متعاطفا مع « ادجار » احدى الشخصيات الروائية التى يشاركها مشاكل معينة ٠ وكلنا نشـارك ادجـار المشـاكل ٠ هل من الممكن الحديث عن الرواية ، التى تصدمنا لكونها رواية جديدة أو تجريبية ، دون بناء صرح ضخم يحاول أن يبحث فى هذا الفن الروائى من جميع نواحيه ؟ ودون النظر الى طبيعة عصرنا وحيويته وظروفه ؟

لنبدأ دون أية فرضيات عن الحياة فى عصرنا ، فقد يقول البعض ان عالمنا معقد لدرجة أنه أى شئ نقوله عنه يبدو صحيحا ٠ لكن بالنسبة لطبيعة الرواية الآن ، فقد يكفى أن نشير الى فرضين بسيطين ٠

ادعى ليونيل تريلنج فى مقال حديث فى مجلة كومنترى Commentry أن دوافع السرد الروائى ذاتها قد أصبحت مستهلكة ، واننا لم نعد نقص القصص على بعضنا البعض ، لم نعد نؤمن بالقصص ، ولم نعد نختارها كعربة تحمل مشاعرنا العميقة ، ببساطة لم نعد نهتم بالسرد الروائى ٠

ومن نـاحية أخرى ، فـان انتونى بيرجز فى كتابه « الرواية الآن The Novel Now » الذى تتبع فيه الرواية منذ عمالقتها العظام الذين وضـعوا بذور الحداثة فى هذا القرن ، وأراد لكتابه أن يكون شـاملا وموسوعيا دون التفرقة بين اتجاه وآخر ، يبدو مذهلا فى حجم ما استعرضه من روائـيين ، فقد بدا له أن هنـاك مئـتين من كتاب الرواية متميزون ويستحقون المناقشة ٠ ويدرك المرء ، فى الواقع ، أن أى انسان بخلفية ثقـافية غير خلفيته ، وبتجربة قراءة مختلفة عنه ، وحساسية مختلفة ،

وواسع الاطلاع ، يمكنه أن يضيف الى قائمته مئة آخرين من كتاب الرواية، جميعهم متميزون وجادون ويستحقون أخذهم فى الاعتبار ٠

يبدو لى مقـال « تريلنج » من أقل المقالات التى كتبها اقناعـا ، وهو المرحلة الأخيرة قبـل انسحاب تريلنج الارادى والمسبب من تيـار المعاصرة ٠ لأن عقلا ممتازا كعقله ، الذى وضعه فى موقع المتمرد على السرد الروائى المعـاصر ، بدا سـاذجا فى انتحاله الأعذار لآرائه ، وكان أحد الأسباب التى دفعتنا لفهم الرواية المعاصرة بالطريقة التى فهمناها بها ٠ أن عداء تريلنج للمعاصرة قاده الى افتراض بأننا يمكن أن نتكيف مع سياق روائى مختلف ٠ هناك شيء رئيسى قد تغير فى تفوق ومركزية الدافع الروائى والقابلية السردية فى السنوات العشر الأخيرة ٠ وليحدد لنا مقال تريلنج الفرضية الأولى لموضوعنا :

ان الفرق بين بارثيلم وكاترين مانسفيلد ، بين بنشون Pynchon ، وارنست همنجواى ، ليس فرقـا فى تاريخية المكان ، أو فى الاسـلوب أو التكنيك ، أو الموضوع أو النغمة أو الصيغة ، برغم أنه يشتمل على كل ذلك ٠ لكنه فرق يمتد الى جذور الفعل الروائى نفسه ، ماذا يعنى للكاتب أن يحكى أو يقص ؟ وماذا تعنى الكتابة الروائية للروائى نفسه ؟

ولندع شمولية بيرجز تقودنا الى الفرضية الثانية :

ان عددا من الكتاب المدهشين ، الممتازين ، ذوى المهارات العالية ، الذين يعتنقون تقاليد مختلفة بشكل كبير حول طبيعة الفن الروائى ٠٠ يزدهرون فى الوقت الحاضر ، وتزدهر بجانبهم بعض الكتابات الجادة والمؤثرة حول المصادر التقنية لبلزاك وترولوب ، وأى شيء تقوله عن أى اتجاه أو مدرسة فى الجسد الهائل للرواية المعاصرة ، يبدو جزئيا وقاصرا على أن يكون حكما مطلقا ، لأى شخص ذى عقل متفتح ٠

الرواية الأولى لبارثيلم « حياة المدينة » تبدأ بالشكل التالى :

« كان شخص ارستقراطى يقود عربته فى الشارع ٠ وداس أبى ٠ بعد الجنازة عدت الى المدينة ٠ كنت أحاول أن أفكر فى سبب وفاة أبى ، ثم تذكرت : لقد داسته بعربة » ٠

رواية قصيرة لريتشارد براوتيجان Richard Brautigan عنوانها :

« طائرة لوس أنجلوس من الحرب الأولى » تبدأ بالشكل التالى :

« وجدوه ميتا قرب جهاز التليفزيون على أرضية الغرفة الأمامية فى بيت صغير مستأجر فى لوس أنجلوس · ذهبت زوجتى الى المتجر لتحضر بعض الآيس كريم · كان الوقت فى المساء المبكر ، والمتجر يبعد عدة بنايات عن البيت ، انتابتنا رغبة لتناول الآيس كريم · دق جرس التليفون ، كان أخوها الذى قال ان أباها مات بعد ظهر ذلك اليوم » ·

أما « بروبرت كوفر Robert Coover » فيبدأ روايته « حادث لعابر سبيل » على الشكل التالى :

« ما أن نزل « بول » عن الرصيف حتى صدمته عربة لورى لم يعرف فى البداية ما الذى صدمه ، ولكن الآن ، وهو مستلق على ظهره تحت العربة ، لم يعد هناك شك · هل هو هذا المستلقى على الأرض ؟ تعجب · هل أنا الذى أصبحت فى هذا الوضع ! » ·

من الواضح أن هناك صفات معينة مشتركة فى الطريقة والصوت والحساسية ، فى البدايات الثلاث · ببساطة غير عادية ، سواء أكانت أصيلة أم مفتعلة ، ايقاع نثرى مشترك نابع من عدم الاستعداد لجعله أقل أهمية أو لتعقيده حتى لا يؤثر على صفة البساطة تلك ، استعداد لمواجهة بعض محن الحياة ، وهنا الألم والحادثة والموت والحداد ، ولكن استثمار هذه المحن بوسيلة غريبة ومرعبة ، ومعالجتها بطريقة ذكية أو قاسية أو بخفة ، تذكرنا بالمواقف فى الكوميديا المرتجلة (ثم تذكرت ، رغبنا فى تناول الآيس كريم ·· هل هو أنا ؟) كل ذلك فى مواجهة هشاشة سريعة التأثر مختلفة تماما عن الصلابة الكلاسيكية ، أو المعرفة والسخرية فى الكتابات الروائية الحداثية المسيطرة · وكم هو غريب تأثير صفات هذا « الصوت » علينا ، برغم معرفتنا حتى قبل أن يأخذ البناء الروائى شكله فى أذهاننا · ان من يتحدث الينا هو خيال روائى فيما بعد جويس ، وأنه نابع من عصرنا ، ثم ان مسرح أحداث الروايات الثلاث بنغمتها ، يختلف عن أى شئ اعتدناه من ديستويفسكى الى جيد وفوكنر · وأخيرا ، فان ما يجمع الأعمال الثلاثة هو نوع الحادثة ، موت وحادثة عنيفة ، تقود الى أو تفسر أو تبرر أو توضع فى سياق ، المهم أنها قيلت ببساطة · انه هذا البرود ، البداية المرضية (من المرض) ، فالبدايات الثلاث تصدم معظمنا ، وهى لا تبدو تجريبية بوجه خاص بالمعنى الذى نستخدم فيه كلمة تجريبية فى الفنون ، وتركيبها اللغوى تقليدى ، تتبع الكلمات بعضها البعض على الصفحة بطريقة عادية · تبدو البدايات صادمة لأنها أكثر من انتهاك بسيط للتقاليد ، انها تشويش للمعرفة ، والتشابه الأوضح الذى يخطر على ذهنى هو بداية كافكا العظيمة «المسخ» : « حين استيقظ « جريجور سامسا » ذات صباح ، بعد أحلام مزعجة ، وجد نفسه قد تحول فى سريره

الى حشرة ضخمة » • والاختلاف بين البدايات الثلاث ، واضح كالتشابه بينها • فبارثيلم يستغل ولعه العبثى السابق بالكتب ، والالتواء الذى يتواصل فى نثره لاستخدامه نقوشا قديمه فى نصوص أعماله الحديثه ، بينما « براوتيجان » يفرض على التفاصيل العادية لولاية كاليفورنيا شروطا مؤثرة وساذجة فى النص ، بينما يتلاعب كوفر فيما يشعر به المرء فى لحظات الألم العميق وبين ما يعتقد المرء أنه ينبغى أن يشعر به فى هذه اللحظات • بين الكلام الذى يؤثر فى المرء بشدة لكنه يبدو كالكليشيه ، والكلام الشكلى ومع ذلك يبدو كأنه صرخة وجودية •

وبملاحظة الاختلاف بين الروايات ، يمكننا أن نفترض ما أعتقد أنه حقيقى ، وهو أن ما لدينـــا الآن فى مجال الرواية ليس حركة جديدة ولا مدرسة جديدة أو جماعة جديدة أو تيارا جديدا أو ادعاء موحدا لأى شىء ، ولا رد فعل لأى شىء ولا مؤامرة أيضا • •

ومن ناحية أخرى ، يمكننا أن نفترض ، من التشابه بين الروايات ، ما أعتقد أنه حقيقى أيضا ، وهو أن هناك بعض السمات المشتركة لكتاب الرواية غير التقليدية ، احساسا عاما بما ليسوا هم جزءا منه ، حماسة مشتركة ومميزات معينة مشتركة فى التقنية والصوت • وهذا التشابه والاختلاف يشير الى السبب الذى جعل ما لدينا من نقد وصفى قليلا جدا لا يكاد يعتد به ، والذى يمكن أن يساعدنا فى فهم الرواية غير التقليدية المعاصرة •

كل الاتجاهات الأدبية التى ظهرت فى المئة والخمسين عاما الماضية ، كانت محاطة عموما بمظاهر الصراع الاجتماعى (انظر الى عنوان كتاب سبندر « الصراع من أجل الحداثة » هذا المعنى موجود منذ وردزورث على الأقل ، وفى عصرنا فان الفن يعتبر قوة مضادة فى صراع مع بلادة وسخافة العصر) • وبصيغ كلامية دفاعية توضح شرعية الفن الحديث ، كل جيل من الشعراء ــ منذ وردزورث ــ يزعم أنه يتكلم لغة العصر وهو بذلك على خلاف مع أسلافه ، كل جيل من الروائيين يزعم أن صلته بالواقع تتنكر لكل واقعية أسلافه ، هذه المناورات الدفاعية بدت مضخمة ، حتى لم يعد يدهشك أن يقول أحد القراء ان «التقليد والموهبة الفردية» واضح وضوح « الأرض الخراب » ، وأنه يستمتع بمقدمات برنارد شو أكثر من مسرحياته نفسها ، وأن هنـــاك نظـــرية واحدة هى الدوامية (أســـلوب فنى قائم على التـــكعيبية وعلى ما ينتـــظر من دوامات هدامة اجتماعية وفـــكرية ، فى المستقبل) ، دون أن يستطيع ذكر عمل أدبى واحد ينتمى اليها • ومع ذلك لا يوجد فى الرواية المعاصرة غير التقليدية كثير من الصراع الاجتماعى •

وكتاب مثــل هيــللر Heller وبــارت Barth وفونيجت Vonnegut قد نفخ فيهم لدرجة كبيرة ، ولم يعد هناك وجود للبيانات الأدبية والمقدمات الجدلية والوقفات الدفاعية التى كانت عامة فى الماضى ، ولم تعد هناك قدوة نشير اليها ، منذ انتهاء الفترة الرومانسية ، حيث كان الكتاب أنفسهم يتحدثون عن بعض الأخطــاء التى ارتكبها أسلافهم ، وكيف يأملون أن يتفوقوا عليها ، ولماذا ينبغى أن نقرأ أعمالهم ٠

فى غياب البيانات الفنية للكتاب أنفســهم ، يمكننا رسم خريطة لمساحات الترابط فى التــاريخ الأدبى بطرق عــدة ٠ واحدى هذه الطرق بتحــديد شخصية آمرة ســاحرة ، تبدو أنها سيطرت على فن عصرها ، والاعتماد على ســيطرة هذه الشخصية بتزويدنا بمركز هذا الترابط ٠

نعرف عصر بوب Pope مثلا ، بتعريف عبقرية بوب وطبيعة سيطرة نموذجه على العصر ٠ ولقد فهمنا روايات الشباب العنيد الأمريكية لأنهم ثبتوا همنجواى كأصل لمدرستهم ومركز لها ٠

ويمكننا أن نخمن من القطع الثلاث التى استشهدنا بها ، بأنه برغم أن الكتاب الثــلاثة يشتركون فى بعض الســمات مع ــ بيكيت وكافكا وسيلين وناثينال ويست أو من كتاب أسبق مثل ستيرن ورابيليه ــ الا أنه لا يوجد زعيم لهم أو رائد لمدرستهم ٠

وهناك طريقة أخرى للبحث عن الترابط ، وهى اكتشاف أيديولوجية مشــتركة بينهم ٠ فحركة أوكسفورد تعرف بما يعتقــد أعضــاؤها ، وحتى عادتنا فى تقسيم الكتاب حسب العقود والأجيال منبثقة من فكرة أنهم يشتركون فى عالم وعصر ذى طبيعة واحدة ٠ من الأمثلة الثلاثة السابقة لا تستطيع أن تتأكد من الأيديولوجية التى تجمع بارثيلم وكوفر مثــلا ، وقد تعنى الكلمة شيئا لبراوتيجان ، ولكن على أية حال لو أردنا تعريف الترابط الأدبى بين الكتاب عن طريق ايجاد أيديولوجية مشتركة فلا يبدو أننا سنخرج بنتيجة ٠

مازالت هنــاك طريقة أخرى لتحديد الترابــط الأدبى بين الكتاب المعاصرين وهى النظرية الجمالية ، فنقول ان هناك حركة ما أو مدرسة حين نشير الى جمهور متلاحم ، أو الى مجموعة من الدوريات أو الناشرين تستجيب بصفة خاصة الى نوع معين من الفن ٠ فجماعة « الكتاب الأصفر » ، والمشاركون فيها وجمهورها كلهم مترابطون كوحدة واحدة ٠ وحين نريد أن نفهم « حركة الاصلاح الجنوبية » أو « حركة النقد الجديد » ندرس

مجلاتها مثل « سيوانى » و « كينيون ريفيو » ففيها نظريتهم الجمالية وثقافتهم ٠

لكن لا يوجد أى ترابط وسط أمثلتنا الثلاثة ، باختصار ان كل ما يلزمنا لكى نعرف أو نحدد اتجاها فى تاريخ أى فن ، ناظرين لما سبقه وما تلاه ، يتكسر فى وجه هؤلاء الثلاثة ، الذين يمكن أن نطلق عليهم « غير تقليديين » وروائيين ومتفردين بدرجة كبيرة ٠ من ناحية أخرى ، فان المراسلات بين الروائيين أنفسهم والاختلافات التى بينهم تشير لماذا لا نفهم الرواية الجديدة الا قليلا ٠

فتعبير « ما بعد الحداثة » أجده تعبيرا مزعجا ولا يساعدنا على الفهم، ومع ذلك فمن الصحيح أن الرواية المعاصرة لم تعد قادرة على تكييف نفسها تبعا لعلاقاتها الخاصة بسادة الحداثة ، وأن عدم التواصل هذا مع أقطاب الحداثة هو احدى الصفات القليلة التى تفرق الرواية الجديدة ولا توحدها (لقد زعم ايهاب حسن أن الرأس الأكبر لرواية ما بعد الحداثة وهى رواية جيمس جويس «فينجازويك» ويبدو لى هذا أمرا غريبا وتشويها لا يساعدنا على فهم الرواية المعاصرة) ٠ ومع ذلك ، فمعظم النقد مازال يعتبر أن فن العصر ، فن القرن العشرين ، هو الرواية ٠ ان الاهتمام المهنى بجويس لا يمنع الاهتمام المهنى بكوفر مثلا ، لكن فى الواقع فان كلا منهما يمنع الاهتمام بالآخر ، وهى حقيقة ليست مدهشة ، لو عرفنا أن الفارق الزمنى بين كوفر وجويس يعادل الفارق الزمنى بين جويس وجورج اليوت ، فكل منهما من عصر مختلف ، وما تخبرنا به كل صفحة من صفحات رواية معاصرة تفيد بأنها من عصر غير عصر سادة الحداثة ، والأدهى من ذلك أن التصور العام لم يعلم بعد بهذا التحول ٠

مر وقت كانت نوعية الفهم الجماهيرى الذى نفتقده الآن ، يحدده رجال الأدب ، وكما أشار « جون جروس » بحق ان رجل الأدب قد سقط ، فشخصيات مثل هنلى وسانتسبرى وميدلتون مررى أو أكثر حداثة كادموند ويلسون لا يرجح أن يظهر مثلها فى عصرنا ، لتعمل كوسيط بين الفن الجديد وجمهوره القلق بالطريقة التى قام بها أولئك القدماء ٠ وحتى لو وجد أمثال هؤلاء ، فسيجدون أن المهمة صعبة ، حيث ان الرواية الجديدة تميل الى السخرية والهزء والتخريب لكل محاولة تقليدية فى التفسير النقدى لنفسها٠ وهكذا فان الفن السردى المعاصر (ما عدا الرواية الفرنسية الجديدة التى تجد دائما التبريرات لنفسها) بدأ يضع أسسا جديدة لامكانات السرد ، فى وقت لا يتوقع فيه جمهور الرواية ، أو يرغب أن يسعى أى انسان لتشكيل ذوقه وتحديد استجابته فى الوقت الذى اتجه

فيه المفسرون والنقاد القادرون لتفسير ودراسة الفن الحديث ، الحداثة التى مضى عليها أكثر من نصف قرن ·

وأخيرا ، فنحن نفهم القليل عن الفن المعاصر ، مثل فن بارثيلم وبراوتيجان وكوفر لأن طريقتنا فى الفهم النقدى قد شوهت واضعفت بغائلة من الاستعارات نلتصق بها بلزوجه قاهرة ، وهى الاستعارات العضوية التى نصف بها ميلاد ، ونمو ، وموت الرواية · ونحن حين نستعمل الاستعارات العضوية للتعبير عن ازدهار وانحلال النوع الادبى ، نتظاهر بأن ذلك لا يعود لأسباب معقدة تحتاج الى بحث ، لان الأنواع الأدبية تحتوى داخل نفسها على حيويتها الخاصة · والأكثر من ذلك ان هذه الاستعارات العضوية منحازة بشكل كبير · فاذا كانت الرواية أو القصة القصيرة كنوع أدبى يمكن مقارنته بالجسم البشرى ، اذن فهى تحتوى على عناصر حياتها الخاصة ، وبالتالى تكون مهددة بعناصر محايدة خارجة عنها ، كالروايات النثرية التى لا تتطابق ولا تتشابه مع الشروط التى نعرف بها الرواية التى تشكل هذا الجسد · لقد وصف وليام بارك William Park استخدام مؤرخى الرواية الأوائل الاستعارة العضوية فى حديثهم عن الرواد والمؤسسين والأنواع الروائية بحيث انه فى الوقت الذى كتب فيه أرنست بيكر Ernest Bark كتابه « تاريخ الرواية الانجليزية سنة ١٩٢٤ » كان الاسراف فى الحديث عن نمو وتطور وفروع وجذور وسيقان وجذوع الرواية بلغ مداه بحيث يمكن أن يفترض المرء أن الرواية ما هى الا حديقة نباتية ، وأصبح ذلك كقضية مسلم بها كما هى الآن عند الكتاب المعاصرين الذين يستمرون باستخدام هذه الاستعارة التطورية · وقد لاحظ تومبكن Tompkin انه منذ أواخر القرن الثامن عشر ودعاوى موت جسم الرواية تتصاعد ، فاذا كانت الرواية تحتضر لمدة قرنين من الزمان فهناك شىء ما خطأ ·· ليس فى الرواية بالطبع ولكن فى الاستعارة التى نطلقها عليها · وقد أحبطت مناقشات كثيرة جادة حول الرواية بسبب الأحاديث الفارغة حول أشكال ميتة ، ان الرواية الجديدة فى العشرين سنة الأخيرة تستحق الاهتمام والعناية · بمصطلحاتها ذاتها ، وليس لأن نوعا أدبيا يموت بينما يعيش نوع آخر ·

واقترح طريقتين للنظر الى الرواية الجديدة : احداهما بالمقارنة بالماضى القريب ، بقطعة من رواية جيدة لم تكتب منذ فترة طويلة ، وتتبع اسلوبا وطريقة تختلف عن الرواية الجديدة · والأخرى بالمقارنة بشىء أكبر وأخطر ، جماليات الرواية الجديدة فى مواجهة كل الافتراضات المنطقية الكلاسيكية للرواية منذ بداياتها ·

تبدأ جين ستافورد Jean Stafford روايتها « قصة حب ريفية » بالشكل التالى :

« مركبة جليد قديمة تقف فى الفناء • طبقات وطبقات من الثلج تراكمت على عارضتها السفلى المتآكلة • وكانت على المقعد الأبيض المتهالك خصلات من شعر حصان ، وقطع من الجلد الأسود التى كانت يوما جزءا منه ، تبعث جنباتها المريحة ، احساسا بالتوقف وليس الاهمال كما لو أن الخيل المتعبة لم تعد قادرة على التقدم خطوة أخرى ، وتوقفت هنا أخيرا ، جاءت المركبة مع البيت ، كان المالك السابق امرأة عملية من كاستين تشترى البيوت القديمة وتبيعها ثانية بكل ما فيها من عيوب • قالت وهى تريهم المكان : « أعتقد أنها تفاصيل بديعة » واستدارت الى البئر قائلة بحماسة وهى تمط كلامها : « لم يجف الماء منها أبدا • وبالفعل وجد ماى ودانيال ان التفاصيل تثير الانتباه أكثر مما تثير الذهن ، وهى قريبة الشبه بالفنون والحرف الخارجية » •

بالمقارنة بين الأمثلة الثلاثة للروائيين الذين اخترناهم سابقا ، وبين جين ستافورد لا نجد أى اختلاف معين فى النوعية • ان قضايا درجات النوعية فى الأعمال الأدبية تحتل حيزا أقل لدى القراء والنقاد مما سبق أن اعتادوا عليه • ولكن يتضح بدرجة كافية أن الكتاب الأربعة يسيطرون على مادتهم ، وانهم بطرقهم المختلفة روائيون موهوبون ومثقفون • الأعمال الأربعة روايات قصيرة ، والبدايات التى استشهدت بها توضح سمات جمالية تساعدنا على المقارنة بينها • ومع ذلك فان بداية جين ستافورد بالمقارنة بأحدث الروايات الثلاث تبدو وكأنها من الجانب الآخر للقمر • الاختلاف الذى يصدمنا أكثر من غيره ، هو ما فعلته جين ستافورد بالزمن وبالأشياء المادية وهو ما لم يفعله الكتاب الأكثر معاصرة •

منذ الجملة الأولى تبدأ فى تقديم حالة من الاستمرارية بعبارات مثل « عربة جليد قديمة ، طبقات من الثلج ، عارضة متآكلة » وتضعنا فورا فى عالم من الانتظار والتوقع والتأمل والتساؤل ، كل هذه التجارب التى يتفتح فيها العقل والحساسية فى تأمل الشىء المركزى ، تتغير ببطء • فكل من الأشياء والناس يحملون معهم علامات ماضيهم ، كل شىء يتحلل ويتفسخ ، وكل من الطبيعة والناس تقدم مظهرا لطقس دائرى ، بالاضافة الى أن الزمن فى رواية كهذه يحمل معه دائما تقييما واضحا جليا للأمور • فالشخصية تبين عصرها بفخر عظيم أو برثاء عظيم ، وكذلك عملية تحديد العمر ، والشىء القديم يحمل معه احساسه بالقيمة المتضائلة نتيجة لاستمرارية الاستمتاع به ، ونصبح غير متأكدين ، أينبغى التخلى عنه ،

أم قد يكون تحفة أصلية وينبغى الاحتفاظ به ، لا شك أن دورة الطقوس بشراء البيوت القديمة وبيعها تبعث فينا الشك وبعض الكراهية .

من الصعب القول ان أحدا يسير فى الحياة وعيناه مثبتتان بهذه الشكل على الساعة – الزمن ، قائلا لنفسه آ أكبر من ب . ولكن ب يحمل تاريخه معه بشكل أفضل ، مثل هذا الهوس بالوقت تقليد ، لم نلاحظ أنه تقليد متبع حين نقرأ روايات كثيرة بهذا الشكل . هناك نوع مشوه من الزمن يستخدم فى الرواية الجديدة ، يتركز بشكل خاص حول علم اللغة ومادة الرواية والافتتان بهما . ولا يمكن مقارنته بالطبع بنوعية الاستمرارية أو القصة الدائرية لجين ستافورد . ولو استرجعنا الكم الهائل من الاهتمام النقدى الذى منح لفلسفة برجسون والتكنيك الخاص بالزمن لبروست وفرجينيا وولف وجيمس جويس ، ثم نظرنا لطريقة استخدام الزمن عند جين ستافورد كتعميم أسلوبى لأحد اهتمامات الحداثة، اذن لبدا أن الصفة الزمنية المؤقتة فى رواية مثل رواية بارثيلم ، واللامبالاة تجاه التغيرات البطيئة ، وقلة الاهتمام بعملية التقييم التى وضعتها ، أنها ذات قيمة عالية . ان سلطة الزمن العليا فى الرواية الجديدة ، هى ابتعاد ملحوظ عن مجموعة التقاليد فى هذا المجال وعن التكييف المعرفى الذى تعودنا أن نفكر فيه كأساس مطلق للعمل الخيالى .

ولو عدنا الى فقرة جين ستافورد ، فسنجد أن قاعدة من العلاقات تقوم بين حالتين مختلفتين ، وفى هذه الحالة بين الشىء الذى صنعه الانسان وقوى العالم الطبيعى ، وقد استخدمت هذه العلاقات بشكل رمزى . ان وظيفة العربة ان نركبها لتسير على الثلج لا أن يغطيها الثلج . ونعرف ، منذ الجملة الأولى ان وجود العربة متوقفة دون أن تؤدى وظيفتها ، سيكون مجالا للاستعارة المحملة بقيمة ساخرة ، مرنة ، منطلقة ، استعارة لتواجد الانسان فى العالم . وكما هى الحال مع الزمن ، فان تقسيمة (الانسان – الطبيعة) كمحور لحمل معنى رمزى ، هو تقليد قديم ، لكنه يستخدم بشكل كبير فى الرواية الحديثة مع أنه تقليد قديم لا فائدة منه ، فالمصنوع منه والمفطور ، الأصيل والمكتسب ، الطبيعى والزائف ، كلها تؤخذ كمعطيات لعالم صعب لا يمكن تقسيمه ببساطة الى نصفين .

وهناك أيضا فى قصة جين ستافورد حضور الشىء نفسه ، شىء يسحب من الخلفية ويوضع أمامنا بشكل لافت للنظر ، وهو موصوف من وجهتى نظر ، قريبة وبعيدة ، تعطى لمسة لوهم محزن ، فالعربة صورة حربائية تقبل أو ترفض حسب السياق الانسانى ، وهى وسيلة بنائية متعددة الاستعمالات ، تضم وتجمع معا عددا من المواقف المحورية للقصة

التى تتبع ذلك ، ولكن بلا شك فان صورة العربة تستخدم لأكثر من استعمالها المجازى ، أو كحيلة بنيوية للمؤلفة وقرائها ، انها شيء متشابك، له حدوده الخارجية ، معقدة التركيب ، بالاضافة الى ماضيها الخاص الذى تحمله ، ومهما كانت فائدتها للقصة ، فانها صورة انبثقت من خيال مؤلفة مقترنة بالأشياء المادية للوجود اليومى المحسوس ·

مثل هذه الصلابة فى المواصفات ، تعتبر مركزية لهدف الرواية الكلاسيكيه الواقعية على راى هنرى جيمس · وقد جردت وركزت بشدة فى أعمال معينة فى الروايه الفرنسيه خاصه اعمال الان روب جرييه · ولكن بالعودة ثانية الى النسيج المادى للبدايات الثلاث التى سبق ان اخترناها ، والد الراوى فى رواية بارثيلم داسته عربة يقودها ارستقراطى ، براونيجان يعطينا شيئا آخر « لقد وجد ميتا قرب جهاز التليفزيون على ارضيه الغرفة الأمامية » ، وفى رواية كوفر فان الراوى يرى ويسمع بدقة مؤلمة لكنه ليس فى وضع يسمح له باهتمام أكبر بنسيج الاشياء · لا توجد فى الولايات المتحدة روايات تشبه نماذج روايات آلان روب جرييه ، ولكن الاهتمام المؤثر بالأشياء ووضعها فى مركز العمل الروائى أحد تقاليد الرواية الانجلو أمريكية ، وهكذا يبدو أن الرواية الجديدة ـ على الأقل من العينات التى عرفناها ـ قد سارت خطوة تجاه انكار الصلابة الاستقرائية للرواية الكلاسيكية ، خاصة الصفات المحملة بالقيمة وتستغل فيها الأشياء المادية من أجل ايقاع سردى قريب من الخرافى أو تقليد الرومانسيين ، يكون مقبولا فى عالم مفهوم ·

نقاط التناقض بين قصة جين ستافورد والرواية الجديدة ، تقريبا بلا حدود · خذ مثلا ظاهرية الأمكنة · تبدأ قصة ستافورد فى فناء أمامى ، لكن انتباهها وحيويتها تتجه ناحية البيت ، وعندما يحين الوقت ستحدث وقائع بالخارج ، لكن أكثر المشاهد العاطفية حدة تحدث داخل الغرف ، انها ليست مكانا مريحا يوفر الراحة للشخصيات ، وليست مجرد نتيجة واقعية أن تكون الشخصيات من الطبقة الوسطى ـ العليا · أن تقضى معظم وقتها فى الغرف ، هناك نوع من الهوس مرتبط بالبيت فى هذا النوع من الروايات ، تذكرنا بأعمال صمويل ريتشاردسون التى فيها الأبواب والنوافذ ، الممرات والسلالم ، الأسرة والطاولات والكراسى ، لها حضورها الثقيل · وشعرت ثانية أنه مر وقت بدا لنا فيه جميعا ان معظم الروايات تكتب بهذه الطريقة ، ومرة ثانية فان الرواية الجديدة تقدم كسرا ملحوظا لهذا التقليد · انها بداية تقليدية بالفعل التى بدأ بها براتيجان روايته بحضور ثقيل للغرف ، بدرجة أكثر من الروايات التى أحاول الحديث عنها ، لكن الحركة أو الفعل الذى يأخذ مجراه داخل البيوت فى الرواية

الجديدة ، ليس بهدف تحديد عادية الشخصيات ، أو لتبيان تأثير وفائدة حدود المكان ، كما فى حالة جين ستافورد ٠

ولو اتجهنا لقضية الاسلوب ، فان الطريقة غير المحددة فى الفقرة الافتتاحية لا تحكم مواصفات عمل جين ستافورد كله فحسب ، بل هى طريقة تشبه روايات لا حصر لها فى الفترة نفسها ٠ وسمات الاسلوب ليست فى حقيقتها غير محددة ، بل هى عند الدراسة تبدو واضحة ، خذ مثلا عبارة تستخدم فيها كلمة غامضة لو استبدلتها بكلمة دارجة لها المعنى نفسه لاتضح الأمر ، فلماذا الكلمة المبهمة ؟ أعتقد أن ذلك لسببين ، أولهما يخدم أناقة العبارة حيث المباشرة تؤثر على حساسية العبارة ، والثانى حركة من المؤلف تجاه زخرفة الجملة اشارة الى خيال يمارس سلطته على مادة القصة ٠ ان كاتب الرواية الحديثة لا يدرك سبب غرابة أطوار الواقعية الاستقرائية بالشكل الذى هى عليه ، كل ما يعرفه ان النماذج الأسلوبية لرواية الخمسينات ، والخيال التأملى العادى ، لا يصلح له الآن ٠

اننا نستطيع أن نميز بين الرواية التى تبدو من كلاسيكيات الحداثة ، والرواية التجريبية التى تتبع طريقة جديدة عن طريق البنية ٠ فى قصة جين ستافورد تتكون الأحداث من مؤثرات صورت بشكل منفتح جزئيا ، وبكلمات قاسية وسوء فهم ٠ وأية أحداث خارجية حادة كتبت لتصور حركة الشخصيات الأخلاقية والنفسية ٠ وتنتهى القصة أخيرا بنوع من الفهم المتدفق كالهضبة ، الذى خدمه كل العمل الروائى ٠ ان كلمة الظهور الخارق أو التجلى Epiphany سطحية جدا وغير دقيقة لوصف ما يحدث فى نهاية القصة٠انها لحظة الاحباط المرعب والانصياع فى مواجهة المستقبل ٠ وأية كلمة مثل « الظهور الخارق » التى تحمل بعد نظر مفاجئا ، تكون مضللة هنا ، ما زال بناء القصة فى تقاليد رواية التجلى (بمعنى ظهور أى شىء فى الرواية بشكل مفاجىء وهو تعبير استخدمه بهذا المعنى لأول مرة جيمس جويس) الذى يقول بأن الخاص والداخلى للنفس البشرية أكثر قيمة من العام والخارجى ، يؤكد الاعتقاد فى امكانية اختراق المعرفة النفسية الحدسية لتراكم الطقوس الاجتماعية وخداع النفس ، وهو اعتقاد ثابت يسمح للحدس ان يكون نقطة نهاية درامية ومبدأ بنيويا كتبرير أخلاقى للرواية ٠

لم يستغرق كل من بارثيلم أو براوتيجان أو كوفر ، الا جملة أو جملتين ليدركوا أنهم بعيدون جدا عن هذا الشكل الخاص بالظهور الخارق للحدس ، فالثلاثة يميلون الى الاهتمام بما هو عام أكثر مما هو خاص ، بالخارجى أكثر من الداخلى ، فى النزوة والتطرف أكثر من التوسط فى

التجربة . لا شيء في بدايات الروايات الثلاث يشير الى خلق الشروط التي تمكن من استخدام الظواهر الخارقة ، ولا احد من الثلاثة أبدى أدنى اهتمام بالحس الداخلي أو الحدس ، ولا حتى كثير ايمان بوجود مثل هذه الأشياء . وهكذا فنحن لا نحتاج القراءة حتى نهاية الروايات الثلاث لندرك أن بناءها متناقض مع الرواية الحداثية التقليدية خاصة الرواية القصيرة التي كتبها الجيل السابق .

ومن الصعب القول ما المبادىء البنائية التي أقيمت عليها الروايات الثلاث ، وربما أفضل طريقة للاقتراب من قضية البنية هو حذف كلمه بنية نهائيا ، فكلمة بنية تحمل معها ، سواء أردنا أم لم نرد ، دلالات الاقتصاد ، والتساوق والتناظر ، والتناسب المحسوب والشكل العضوى . ومعظمنا يمكنه استخدام أى من هذه الدلالات لتتوافق مع دلالات أية رواية حداثية معروفة ، وبالنسبة لقصة ستافورد يمكن أن نقيم نظـاما تحليليا لما تعنيه كل حادثة ، كل صورة ، كل كلمة ، ومبادئها الجمالية المشـتقة من العمل نفسه . لا أعتقد أن ذلك مناسب للأمثلة الثلاثة ، ولا أعتقد أن تلك الطريقة ستقودنا الى أى شيء .

تقول احدى الشخصيات في رواية بارثيلم الشهيرة « سنووايت » :
« نحن نحب الكتب التى فيها كثير من الأشياء التافهة ، مادتها تقدم نفسها بطريقة غير لائقة كليا ، طريقة فيها عناية كبيرة بتقديم معنى لما يجرى ، معنى لا نأخذه بالقراءة بين السطور (لأنه لا يوجد بين السطور الا المسافات البيضـاء) ولكن بقراءة السطور نفسها ، بالنظر اليها والوصـول الى شعور قريب من الاشباع ، فذلك هو أكثر ما نتوقعه » .

الأمثلة الثلاثة للرواية الجديدة تقدم لنا اضـافة كمية أكثر منها اضافة درامية أو دفعة للتقدم الفنى ، ان أفضل تعريف للشكل الروائى وأقلها خلوا من التزويق هو ما قاله كينيث بيرك :

« الشكل فى الأدب هو ظهور الرغبة وتحقيقها ، ويشكل العمل على ان كل جزء منه يقود القارىء ويجعله يتطلع الى الجزء الذى يليه وان يحس بالاشباع فى ذلك » .

هذه الرغبات الأساسية خاصة فى الروايات القصيرة تتكون من ثلاثة انواع : رغبة مشكلية او اشكالية ، ورغبة نفسية ، ورغبة متعلقة بالعرف والتقاليد .

وتكون عندنا رغبة اشكالية حين يكون لدينا سر نريد الكشف عنه خلال مجرى الرواية ، أو علاقة نريد ادراكها ، أو دافع نريد الكشف عنه .

حين تحل المشكلة تتحقق رغبتنا • وتكون لدينا رغبة نفسية حين نتوقع عملية ذهنية تأخذ مجراها داخل الرواية ، أو جهلا بالنفس نتتبعه لمعرفة النفس أو عداوة شخصية لنصل بعدها الى تسامح شخصي ، وحين تنتهي العملية النفسية ، وحين نعرف عن الشخصية ما توقعنا أن نعرفه ، فان رغبتنا تتحقق آنذاك •

وحين تكون لدينا رغبة متعلقة بالعرف والتقاليد ، آنذاك نتوقع أحداثا وحيلا ومعالجة نموذجية لهذا النوع من الروايات •• قصـه جين ستافورد مليئة بمثل هذه التفاصـيل والانجازات الخاصـــة بالعرف والتقاليد ، السيطرة الحاذقة على الشخصيات فى تغيرها وتحولها ، تعاطف المؤلف معها أو السخرية منها ، الخفوت التدريجي في شدة النغمة •• كل هذا نموذج نمطي فى هذا النوع نفسه •

في رواياتنا الثلاث لا توجد رغبة إشكالية ،فكل منها يبدأ بوفاة ، وميلنا الطبيعى أن نرى في الموت الروائى مشكلة تحل بالاجابة عن لماذا وأين ومن الذى قام بالقتل وبأية طريقة ، أخبرنا بارثيلم وبراوتيجان بكل ما نريد معرفته وفى الحـال وبطريقة غـــير اشكالية بحيث لم يبق أى حب استطلاع أو فضول ، اما عند كوفر فبينما طريقة الموت تمتد بطول سير الرواية ، فلا يوجد ما نرغب فى معرفته كمفتاح لفهم الموت •

ليس فى الروايات الثلاث أى تفاعل بين الرغبـات النفسية يمكن للقارىء أن يسلط الضوء عليها وينتظر تحقيقها ، الشخصيات مبنية بشكل متعمد للبعد عن الحياة الداخلية ، ما نعرفه عنها نجمعه قطعة قطعة ، واذا حلت مشكلة فالحل يصبح مشكلة جديدة ولا نكسب شيئا •

ولا حاجة للقول ان الروايات الثلاث لا تعطينــا الكثير فى الشـكل التقليدى اذا قلنا أن الروايات بلا شكل فهذا يبدو ازدراء غـير مبرر ، والأفضل ان نضيف الى فكرة الشكل التى حددها بيرك •• شيئا مثل الزخرف أو اتحاد المركز أو الدائرية ، التى كما أشرت فى بداية الفقرة تضيف الى الكم أكثر منها الى الكيف ، بواسطة مبادىء فضفاضة موحدة ليس هدفها المضمر فرض رغبات وتحقيقها على الاطلاق •

الروايات الثـلاث ، هى بطرق مختلفة ، تنويعـات حول موضوع مركزى • التناظر أو التشابه فى الأدب هو قطعة موسوعية عند رابيليه ، عدة صفحات من التنويعات على أو حول اسم وطبيعة قطعة سمك ، مثلا ، فى التجربة التشابه الفضفاض ، هو البحث فى القاموس عن كلمة ، فتجد كلمة بديلة ، فتهتم بالاشتقاق فى الكلمة الثانية وتنسى الكلمة التى

بدأت البحث عنها ، تتذكرها ثانية ، وأصبحت عازفا بكلمة لها صلة بالموضوع .

فى قصة « براوتيجان » كل فقرة ، بعدة عدة فقرات استهلالية ، تصبح مرقمة . ان التأثير هنا يضيف الى وهم البراءة جاعلا من الرواية شبيهًا بكراسة انشاء تلميذ فى مدرسة . ولكن الترقيم يخلق أيضا ابهاما معينا حول شكل العمل ، فكل فقرة تهتم بحادثة فى حياة الأب المذكور فى الفقرة الأولى ، وتأثير ترقيم هذه الأعمال غير المحورة والمنفصلة للأب ، يجعلها تبدو شيئا مبتكرا خاصا ، كأنها تقدم مثلا رواية لمغامرات ثلاث بطولية قبل أن يعرض بطلها انه بطل بحق . ولكن يتضح ان هذه الفقرات المرقمة تضيف القليل القليل كلما تقدم العمل . وفى الوقت الذى ينتهى فيه المرء من القراءة يبدو له أن الراوى جمع ذكريات عشوائية ، أعطى لكل واحدة منها رقما عند حدوثها ، ثم وضعها بجانب بعضها حسب الترتيب الذى قرره لها . وقد حدثت الأحداث بالتأكيد بنوع من التتابع التاريخى المعروف وأعيد ترتيبها ، ولكن ليس هناك سبب يدعو الأب ان يبدأ موظفا فى بنك وينتهى « سايسا » فى موقف بعد ذلك ، يتشابه كل من عمل كوفر وبارثيلم من هذه الناحية : فكلاهما يشارك براوتيجان الشكل الذى تتراكم فيه الصور والأحداث بقوة كبيرة ، لكنها ، لا تخضع لترتيب يثبت أو يظهر فكرة ما أو ما شابه لاشباع التوقعات واطلاق التوتر الذى تولد فى بداية العمل .

اذن ، من الممكن أن « نلخبط » النثر بحرية أكبر من أى شيء آخر فى الرواية الجديدة دون أن نخسر الكثير .

الشروخ القديمة عن الفن الطليعى التى اعتمدت على الدادائيين والمستقبليين الايطاليين كمحاولة لا منتمية ومزيحة لانتهاك لتقاليد السابقة ، وتسفيه الذوق ، وصدم البرجوازية .. ليس لها مجال هنا فى الرواية الجديدة . ما لدينا هو جسد روائى ، سهل الفهم تماما ، ولا يصدم بشكل حاد ، ولكنه يضرب بشكل مختلف عن الرواية المعتادة للحداثيين المتأخرين .

لقد سرنا شوطا يمكننا أن نقرر ما نقوله وما لا نقوله بشكل عام ، نظريا ومنهجيا حول الرواية التجريبية المعاصرة .

فى مقال بديع للناقد ريتشارد واستون Richard Wasson فى مجلة بارتيزان ريفيو ، « يقول فيه انه يرى أن أكثر ما يميز الخيال الحديث هو

استخدامه للأسطورة دون أى اعتقاد معين ، كبنية تنظم الأعمال الأدبية وكصيغة للادراك وحتى للرؤية ، التى تزود الذات القلقة بنظام يتفوق على الفردية » بادئا بتطبيق ذلك على أعمال ايريس ميردوخ ، وروب جرييه وبينشون وبارث ، واصفا الوضع المضاد لما بعد الحداثة ، الذى يصوب خصومته تماما على المركز الأسطورى لجماليات الحداثة • فى رواية « نهاية الطريق » لبارث صور الولع بالأسطورة فى الرواية الحديثة ، بصورة ساخرة على شكل مزرعة يعاد حشدها بين حين وآخر بأناس يتعالجون عن طريق الأسـطورة ، وفيها يستسلم « جاكوب هورنر » الى طبيبه المعالج • ان ما حققه « بارث » فى روايته هذه هو عكس « الترياق » لحجة الأسطورة الباطلة ، وكما يقول واسون : « ان الروائى هنا واع بتصنعه وعدم كماله وبعجزه الجزئى أمام الواقعية • ان العلاج بالاسطورة يحاول أن يدخل بالقوة العالم كله داخل الذات ، والذات داخل العالم ، لجعل كل شيء فى العالم تابعـــا لدراما الذات ، ان الفن التشكيلى الأسطورى ينقلب بسخرية على نفسه ، ليدرك الاختلاف الغامض الذى يفصل بين الذات والآخر ، الزائف والواقعى » •

لا يوجد ما يرغم الآخرين على الامتثال لرأى واســون ، انه رأى محـدود جـدا ، سواء بتعريفه لموضــوعه ، الذى هو الرواية المعاصرة ، أو بعرضه منهجا أو نظرية حول الموضوع ، انها ، جزئيا ، ليست غلطته ، ولكنها نتيجة للكتابة عن شيء مازال فى طور التكوين ، فبارث وبينشون ما زالا يكتبان الروايات ، وتزداد أعمالهما عاما اثر عام ، وكل عمل يبدو مختلفا قليلا عما سـبقه ، فبعض ما قاله واسون ينطبق على أى روائى يصدمنا بأنه غير تقليدى (ملاحظته حول الاهتمام القليل بدراما الذات تبدو لى أكثر ما يبقى منه) ولكن اذا كان وضع رواية بارث نهاية الطريق ، وجماليات نهاية الاسطورة ، فى مركز اهتمام الرواية المعاصرة ، فانه يصعب علينا تطبيق ذلك على رواية كوفر « رابطة الباسبول العالمية » التى ليست اسطورية بل وتقاوم التفسير الاسطورى ، أو رواية جاس Gass « حظ قارئة الكف » أو رواية جاردنر Gardner « جريندل » وكل منهما تختلف عن الأخرى تماما ، ومع ذلك اسطورية بشكل ما ، وتقول جويس كارول أوتس فى مقابلة معهــا ، عن عزمها على اعادة كتابة عدد من الروايات الكلاسيكية ــ مشروع أقرب الى أعمال بورخس ــ بمفهومها الخاص ، تكون حداثية جدا واسطورية تماما • وحتى بارث نفسه حطم الاسطورة فى كتـاب واحد ، وأعاد احياءها فى العديد من التخيلات فى رواية « ضائع فى بيت المتعة » •

يقال أحيانا ، فيليب روث مثلا في مقاله « كتابة الرواية الأمريكية » ان الرواية المعاصرة تتصف بالعصبية وغرابة الأطوار ، خاصـــة في استجابتها الى نوعية الحياة الأمريكية الغريبة في العقود الأخيرة ، ملقيا باللوم على تطرف الرواية المعاصرة وعدم استمراريتها ، على تطرف الواقع الاجتماعي الذي لا يساعدنا كثيرا يقول :

« ان الروائي الأمريكي في النصف الثاني من القرن العشرين ، قد غلب عليه أمره ، في محاولة للفهم والوصف ثم ابداع عمل معقول يعبر عن الواقع الأمريكي ، انه واقع يمرض ويذهل ويغيظ ، ويشكل نوعا من الحيرة لخيال المرء الضئيل ، فالواقع الفعلي يتغلب دوما على موهبة الكاتب ، والحضارة الأمريكية ، تقذف كل يوم ، تقريبا بشخصيات يحسدها عليها أي روائي ، من مثلا يمكن أن يبتدع شخصيات مثل شارلز فان دورين ، أو روى كوهين ، أو ديفيد شاين ، أو شيرمان آدمز ، أو برنارد جولدفن أو حتى ادوايت ايزنهاور » •

من هذه الأسماء ، يدرك المرء حين يتقدم في قراءة المقال انها قد كتبت في الستينات عن الخمسينات ، وفي ذلك الوقت كانت تجاربنا القومية غريبة الأطوار ، اضطرت كتابنا للاستجابة بكتب أكثر غرابة •

حتما ، هذه الأقوال ، من روث ومن غيره التي تبحث عن قضية تاريخية ، تشير الى نقص في الادراك التاريخي ، مدهش الأبعاد •

هل هؤلاء الذين يتحدثون بهذه الطريقة يعرفون حقيقة ان حيـــاة الشـــوارع في المدن الأمريكية أكثر شذوذا من حياة الشـــوارع في لندن الفيكتورية ؟ أم أن الشخصية العامة في واشنطن اليوم أكثر فسادا من المهرجين الذين كانوا يحيطون ادارة هاردنج مثلا ؟ أم أن الأخبار في جريدة يومية أكثر هستيرية مما كانت عليه خلال حياة وليم راندولف هيرست !؟ قد تكون الرواية الجديدة أكثر استجابة الى الشاذ والمنحرف وغير الواقعي في المجتمع الحالي مما كانت عليه الروايات السابقة • ولكن لا يمكن أن نقول ببساطة ان الزيادة في كمية الجنون هي السبب في جدة الرواية المعاصرة •

وبدلا من محاولة تفسير الرواية الجديدة بطريق الوقائع الاجتماعية ، وبدلا من البحث في الرواية الجديدة عن اشارات لحساسية جديدة كما فعل واطسون ، فان نقادا قلائل ، من أبرزهم ، سوزان سونتاج ، تحاول تعريف الحساسية الجديدة في الثقافة العالمية على نطاق واسع ، هذه الحساسية تستجيب لها بعض أعمال الرواية الجديدة •

تقول : « ان الملمح الأساسي للخشاشية الجديدة هو أن انتاجها النموذجي ليس العمل الأدبي وعلى رأسه الرواية . فهناك ثقافة غير أدبية توجد اليوم ، وكثير من المثقفين لا يعون وجودها ولا أقول معناها ، هذه المؤسسة الثقافية الجديدة تضم رسامين وتحاتين ، مخططين احتماعيين ، ومنتجي أفلام وفنيي تليفزيون وأطباء وموسيقيين ومهندسين اليكترونيين وراقصين وفلاسفة وعلماء اجتماع ـ ويمكن أن نضع وسطهم قليلا من الشعراء وكتاب النثر » .

أجد من الصعب أن آخذ هذا الرأى بجدية ، يحتاج المرء للغوص فى مناطق مختلفة ليختار ، وهناك التعارض المحسوب بين كل هؤلاء ، وفى محاولة لكسب التأييد الى فكرتها تقول بأن التفسيمات الثقافية القديمة لا تسعفنا الآن . ان سرد هذه السلسلة الطويلة هى محاولة لجعل الأمور بالنسبة لرجل الأدب كما هى فى الماوماو على حد تعبير توم وولف .

ان هذه القطعة تؤكد أن المرء يجـد النغمة التى تميز العصر فى وسائط متنوعة ، ويتردد فى تحديد النغمة المسيطرة ، بالاقتناع ذاته الذى كنا نفعله فى السابق . وبهذا الوضع من الصعب أن نتشاجر .

ان فكرة أن الرواية النثرية ظاهرة على هامش التحول العـالمى ، وانه اذا أردنا أن نفهم هذا التحول يجب أن نقبل بهامشية الأدب ونصغى الى ما يحاول فنيو التليفزيون وأطباء الأعصاب قوله لنا ، مثل هذه الفكرة تبدو لى كنوع ماسوشى بديل عن الفهم الذى لا يلزمنا .

شىء واحد يمكن قوله حول الرواية الجديدة ، وهو أن مجال الخيارات الروائية قد تزايد بدرجة كبيرة فى العقد الأخير . حدث لى وأنا أكتب هذا المقـال انى انتقلت فى استشهاداتى ، دون اكراه ، بين الأشكال الطويلة والقصيرة للرواية ، وهذا فى حد ذاته اتجاه لاعتبار الأشـكال القصيرة بنفس اهمية الرواية الطويلة ، وذلك نتيجة لأعمال كتاب مثل بورخس ولاندولفى ودستة آخرين ، حيث استطعنا التكلم بالتبادل عن الأشكال القصيرة والطويلة كمعروضات فى سلسلة كاملة من الامكانات الخيالية بدلا من الحديث عن أنواع مختلفة محددة منفصلة ذات أساليب متنوعة .

ثلاث قوى تصادف أن عملت على زيادة مدى الامكانية الخيالية فى العقـد الأخير : التعب من الأشكال الحداثية التقليدية (رواية التحلل الاعتماد على الرمزية الثقيلة العـامة والخاصـة ، كل هـذا وترابطه

مع الاستيطان والرجوع الى الحساسية) ، ثم تأثير عدة شخصيات متفردة ، وأخيرا التأهيل الأكاديمى لمعظم كتاب الرواية الجديدة ٠

مع تآكل الأشكال الروائية الحداثية ، رأينا رواج بورخس « Borge s » ونجاح جاس ، وتحول كتاب من تحت الأرض الى العلانية مثل براوتيجان ، الاهتمام الأمريكى بالأعمال الفرنسية المتميزة ، ظهور شخصية كنورمان ميلر ، أشرطة التسجيل التى أعدها مجموعة بارزة من الباحثين والصحفيين لمجموعة من النماذج المرموقة التى وسعت حدود الخيال من توم والف الى تيركل الى أوسكار لويس ٠

فى عدد حديث من مجلة « ترى كوارترلى » نشر عمل بعنوان « مدن مهجورة » لجاك أندرسون Jack Anderson يتكون من أربعة مداخل ، وهو وصف ساخر لمدن أربع ، أحدها ، وعنوانه : « بسمارك ـ شمال داكوتا » يبدأ بالشكل التالى :

« مدينة لا توجد فيها ضواح ٠ الشوارع تنتهى فى حقول القمح ، حيث الخوذ الحديدية موضوعة على عصى سوداء لاخافة النسور ٠ وراء هذه النقطة تبدأ الرياح ، صعب تجنبها كصعوبة تجنب ألم المعدة ٠ يخاف سكان المدينة دائما شيئين : الجفاف والصقيع » ٠

قبل تآكل الأشكال الروائية الحداثية ، وقبل الاهتمام بدستة من المؤلفين قاموا بكتابة ما نظن ان الرواية يجب أن تكتب عليه ، لم تدر مجلة واحـدة ماذا تفعل برواية « مدن مهجورة » ، ولم يعرف قارىء كيفيـة الاستجابة لها ، ولم يكن مؤلفها يعرف بأنها يمكن أن تكتب ٠

انه التأهيل الأكاديمى ، وترابط العديد من الروائيين الجدد ، الذى جعل الأمر صعبا فى الوصول الى الاصطلاح المناسب ٠ فالتعصب للقديم قد توقف ، وفكرنا ، برغم كل الشواهد التى تشير الى العكس ، ان هناك شيئا ما فى التعليم الأكاديمى متضاربا ، يعارض خيال الكاتب ، شيئا معيقا ، قاتلا ، يصيب المرء بالتخمة ٠ ان الأكاديميين منا ما زالت تنتابهم النشـوة من الصـورة الخافتة ، لكنها ما زالت مفعمة بالحياة ، لديلان توماس وهو يروى القصص البذيئة الى فتيان « برن ماور » ٠ افترض متطلعا الى ماضينا الأدبى ، أنه لو تقلد درايزر أو كريس أو بيرس أو أى من كتابنا المنحدرين من الهنود الحمر ، منصبا جامعيا ، لحدث شىء مدمر ، لكن من الذى يستطيع أن يحكم ان تولى منصب أستاذ للأدب الانجليزى أو للكتابة الابداعية كان سيقودهم الى كتابة أعمال أسوأ من التى كتبوها ٠

من الأمثلة الثلاثة التى اخترناها ، فان كوفر عمل داخل وخارج المجال الأكاديمى ، أما بروانيجان وبارثيلم فلم يعملا فى المجال الأكاديمى منذ ظهورهما ككتاب ، برغم ان براوتيجان اكثر تفاهة مما يحاول ان يبدو عليه ، وبارثيلم واحد من أكثر المؤلفين قراءة للكتب وقد اشتهر بذلك فى الولايات المتحدة • عدد كبير من كتابنا الأكثر جرأة واثارة يعملون بالتدريس : جون بارث ، جويس كارول أوتس جون هوكس ، وليام جاس ، جون جاردنر ، هؤلاء الكتاب ، عاجلا أو آجلا ، اذا كان الواحد منهم يحترم وظيفته ، فسيقوم بتدريس كتاب لا يتوافق معه ، وعليه أن يشرحه ويتحدث عن مشاكل الصنعة الروائية التى لا يحسها فى عمله الخاص ، ولكن الآخرين أحسوها ، وسيواجهه طلبته بأسئلة فضولية تخصهم وحدهم ، وسيعرف ان الامكانات الشكلية الأنجلو ــ أمريكية محدودة بشكل مرعب ، وسيعلم أن الفرنسيين مثلا ، لديهم منذ وقت طويل ، أنواع من الكتابات تسمى المحفوظات ، بها مقولات شاملة رائعة ، اقرتها الجهات الثقافية الرسمية ، من خلالها يمكن للمرء أن يتعلم كتابة : القصائد النثرية ، التأملات ، الخرافات ، الاعترافات ، الفواصل الاستبطانية ، وعدد من الأشياء غير العادية ، لا نملك مثلها عندنا • ان فكرة أن الاندماج بتعليم الأدب هى عملية مدمرة لفن الكاتب تبدو لى محالة وغير معقولة ، أما أنها تضع فرقا بين كتاب الرواية الجديدة ، خاصة فى تضخيم احساسهم باختيار الشكل ، فذلك لا يمكن انكاره •

من المؤسف أن بعض الأسئلة الصعبة حول الامكانات الخاصة بالشكل الروائى • ما زال يجب علينا أن نسألها فى وقت تتزايد فيه سوء سمعة الشكلانية • سيساعدنا لو أن أحدا عمل للشكلانية ما عمله مرة أ• و• لوف جوى A. O. Iovejoy للرومانسية ، أن يفرق ويميز المعانى العديدة التى تستخدم فيها الكلمة •

أما ما لا نحتاجه فهو نقد الرواية الجديدة كتكنيك صاف ، منزوعة من محيطها الثقافى ، تقرأ ، وتشرح • وتستهلك كقصيدة ميتافيزيقية ، وما لا نحتاجه أيضا هو هذا النقد الكثير الذى يستخدم الرواية كعرض فى لوحة تاريخية ، وأن الرواية الجديدة هى نهاية لشىء ما أو بداية لشىء آخر ، أو كعنصر فى حركة دائرية ، أو شاهد على انتصار مبدأ تاريخى أو هزيمة مبدأ آخر •

ما نحتاجه بالفعل هو علم جمال للرواية الجديدة •

وكخطوة نحو هذه الجماليات ، أعرض المسلمات التالية :

١ ـ برغم أن الرواية الجديدة غير تقليدية بشكل عدوانى ، الا أنها تظهر صراعا أقل مع تقاليد النثر الروائى من أى اتجاه روائى آخر منذ نشأة الرواية :

فكل خيال حقيقى له رد فعل ضد بعض الجوانب من الخيال السابق عليه ، فسرفانتيس ضد الرومانسية ، وفيلدنج ضد مدرسة ريتشاردسون المبكرة ، وثاكرى ضد مدرسة الشوكة الذهبية ، وفرجينيا وولف ضد الواقعيين المتأخرين ، هناك الكثير فى رواية الماضى ، اختار كتاب الرواية الجديدة ألا يحاكوه ، لكن الغريب أن صراع الرواية غير التقليدية بكل حجمها ، قليل جدا مع الرواية التقليدية ، فلم تجادل ضدها ، أو تسخر منها أو تنكرها أو تحاول تغييرها وتذليلها ، الرواية الجديدة ، أكثر من أية رواية أخرى منذ سرفانتيس ، تختار وهى واعية بذاتها أن تفترق عن التقاليد دون استثمار لهذا الرحيل بأية دعوة خاصة ، ودون أن تجعل فعل المفارقة نقطة بداية جديدة بالطريقة المعتادة التى أنعشت بحيوية سرفانتيس وفيلدنج وجين أوستن وفلوبير وهمنجواى ومئات آخرين ٠

٢ ـ الرواية الجديدة أول نوع روائى فى تاريخ الرواية ، يبحث بوعى عن جمهور خاص ، وتحاول تأسيس جماعة ذات حساسية خاصة بشكل محدود ومتعمد :

انه قدر الرواية أن تكون شكلا أدبيا للطبقة الوسطى ، فى الوقت الذى تكون فيه غير واعية بذلك ٠ لا يوجد روائى كلاسيكى يخاطب طبقة معينة أو فترة تاريخية معينة أو مكانا معينا ،كل هم المؤلف أن تكون كتبه واقعية،ليست واقعية طبقة عليا خاصة،أو واقعية محاطة بمكان وزمان ، بهذا المعنى كان عمل الروائيين الكلاسيكيين يوجه لكل فرد ، فى أى مكان ، لزمانه ولزمان ذريته ، حتى أولئك الروائيون الذين يبدون لنا مرتبطين بطبقة خاصة مثل ميرديث أو هنرى جيمس ٠ لم يعرفوا ذلك ولم يدركوا أن الحقيقة فى كتبهم كانت نوعية وجزئية ومحدودة ٠ عدد قليل جدا فقط ـ مثل رونالد فربانك ـ كان يكتب الى جمهور معين لمعرفته بحساسية هذا الجمهور الغريبة ٠ من الروائيين الحداثيين الأكبر سنا ، مثل بورخس وكورتازار ولاندولفى واندرسون امبرت ، فان لديهم حساسية غريبة دقيقة تتجه لجمهور له نفس هذه الحساسية ٠ وعند الكتاب الأمريكيين مثل بارث وهيللر وبينشون وجاس يوسعون الظاهرة وليسوا كتابا لزمرة معينة كفربانك مثلا ، لكنهم يدركون أن الحقيقة التى يعبرون عنها جزئية ، ورؤيتهم غريبة وجمهورهم محدود ٠

٣ ـ الرواية الجديدة تركز الميل غالبا • أكثر من اية رواية في اية فترة كي تتمثل الفن الردىء في عصرها وتعيد انتاجه :

ويليك Wellek ووارين Warren وضعا هـذا المبـدأ ، واشتقاه من الشكلانيين الروس • ويلخصان ذلك بقولهما : « يعتبر شكلوفسكى Shklovsky ، وهو أحد الشكلانيين الروس ، ان الأشـكال الفنية الجديدة ما هي الا اعادة صـياغة الأنـواع الرديئة من الفن • فروايات ديستويفسكي ما هي الا سـلسلة من روايات الجريمة المحترمة المبجلة باحساس خاص ، أناشيد بوشكين جاءت من مجموعات الألبومات الشعبية ، قصائد بلوك Blok من الإغاني الغجرية ، وأشعار مايكوفسكى من شعر المجلات الساخر » •

برتولد بريشت فى المانيا ، وأودن Aoden كلاهما قام بمحاولة متعمدة لتحويل الشعر الشعبي الى أدب جاد • ويستدعى هذا وجهة النظر القائلة بأن الأدب يحتاج لكى يجدد نفسه الى العودة الى البربرية • حين نقرأ جويس نستمتع بتمثله الأغانى الشعبية وعناوين الصحف والكراسات الدينية ، والخيال البورنوغرافي فى عوليس ، وقد تقرأ جيدا الرواية الجديدة ويصيبنا القلق والفزع لأن الفن الردىء الذى تمثلته هو فننا الردىء الذى اعتاد معظمنا أن يعتبره تهديدا لبقـاء عقولنا ، هكذا هى الرواية الجديدة ، خيال أكبر وجرأة أكثر ، ولاذعة أكثر مما هى فى الواقع ، لأنها تحتل برحابة صدر مكانا قال عنه جاس وبارثيلم : « الحافة التى تقود الى ظاهرة الرعاع » •

٤ ـ الرواية الجديدة تدعم محاولة نادرة فى تاريخ الرواية قبل اليوم ، بتقديم أجزاء من نسيجها خالية من القيمة • ومع أن الرواية الجديدة فى تناقض مع الرواية الحديثة فى بعض جوانبها ، الا انها تنظر الى هذه النوعية الخالية من القيمة ليس كرمز للاسقاط ، أو عدم الانســانية ، أو الغمـوض الاسـتعارى • ولا كاشارة لليأس أو العدمية ، ولكن كعمل ايجابى يعبر عن بكارة التجربة :

فى روايات ريتشاردسون ، المبدأ معروف تماما ومؤسس بثبات ، معطيات الرواية ، أماكنها ، أشياؤها ، أحداثها ، كلها محسوسة ، ترجع الى ريتشاردسون • كما تدركها الشخصيات ، مما يعنى أنها ليست مدركة فقط ولكن تأخذ قيمتها فى العمل الروائى •

وبايجاز ، فان كل شىء عند ريتشاردسون له قيمة عند الشخص الذى يراه وينقله الينا ، هكذا كان الأمر فى الرواية ، أن ترى الشىء يعنى

أن تعطيه درجة ، تفضل أو تستهجن القيمة المعروضة ، احدى طرق كسر هذا الالزام للقيمة ، أن نجرب بوجهة نظر أخري ، كما فعل جون دوس باسوس مثلا ، في تلك الفقرات التي وصفها في رواياته لتبدو وثائقية ، غير منتقاة ، مسجلة بآلية • أو نتبع طريقة أخري ، وهي أن نرتب عناصر الرواية مسلسلة أو بشكل عشوائي ، بحيث تعمل طريقة التقديم على تقليل امكانات القيمة التقليدية ، وهو تكنيك قديم خدم غزارة وحيوية رابيليه ، وسخرية سونيت ، وفوضي ستيرن الترابطية ، وروايات بيكيت هي المحاولة الأكثر ادراكا وتنفيذا في الأدب الحديث ، لتقليل ثبات القيمة في تركيب الجملة والترتيب التقليدي • وفي فعل السرد نفسه ، لكن كل ذلك لخدمة رؤيته العدمية •

أما في الرواية الجديدة ، فالعدمية مازالت موجودة ، لكن لا توجد بنية للقيم من الممكن ان تتحرك في فراغ بيكيت • الاختلاف هو أن الرواية الآن تملك رفاهية أن تأخذ كقضية مسلمة ، ما كان علي الروائيين المحدثين ان يثبتوه • فلا يحتاج كاتب الرواية الجديدة أن يجهد نفسه ليثبت العبث ، أكثر مما كان علي الروائي الفيكتوري أن يجهد نفسه ليثبت قيمة أخلاقية مسيحية •

٥ ـ الرواية الجديدة تقدم بنيتها خالية قدر الامكان من العمق الجمالي والفلسفي :

بمعنى ما ، فان كل الكتاب تقريبا يقاومون العمق • شخصية جورج في رواية اشروود Isher Wood « رجل عزب » ، شخصية مدرس للأدب الانجليزي ، يسأل تلاميذه عما تدور حوله رواية لألدوس هكسلي ، ويعلق الراوي « جميعهم تقريبا ، برغم تأهيلهم الأكاديمي ، مازالوا يعتبرون بشدة أن « حوله » هذه عمل ثقافي مضجر • وبالنسبة للأقلية التي اعتنت بمدخل « حول » حتى أصبح طبيعة ثانية لديهم ، فهم يحلمون بأن يكتبوا كتابهم الخاص عن « حول » هذه ، عن أعمال فوكنر أو هنري جيمس أو كونراد ، مبرهنين ان كل الكتب التي كتبت في الموضوع من قبل هي عن لا شيء ، هؤلاء أيضا ظلوا فترة لا ينطقون بشيء » •

ولقد اشتكى روائيون ونقاد كسول بيلو وهاري ليفين وماري ماكارثي ، من ميل القراء للبحث عن رموز فيما قرءوه ، حيث لا رموز يقصدها المؤلف ، كل روائي يحترم نفسه مضطر لمقاومة الطرق التقليدية الآلية لاكتشاف المعنى ، والنسق والمضمر في أعماله • لا أحد يحتاج لأن يقال له ان الأدب الحديث أدب رمزي ومتعدد المستويات وانه يدعو المرء

الى التأويل أكثر من أى شيء منذ التلمود · انها الصفة الوحيدة التى توحد وبشدة كتابا مختلفين مثل : لورنس ، وتوماس مان وبروك وسيلين ومالكولم لورى ، ان قصدهم من استخدام هذا التكنيك الذى يسمح باصدار أكبر رنين ممكن ، هو تقديم مساحة واسعة من المعنى ، والاصرار فى كل اشارة على وجود مستويات متعددة من العمق فى النص ·

المبدأ المضاد لذلك عبر عنه ويلى سيفير ، فى التباين بين الملاحظة العلمية الآن والنماذج الكلاسيكية للفكر العلمى « المعطيات هى النسق ، صلابة مادة الواقع يمكن أو لا يمكن شرحها بالقانون الطبيعى ! ، الأحداث تقع فالأحداث حقيقية » ·

وفى مكان آخر يقول : « الروائى أو الرسام المعاصر يشبه العالم المعاصر ، فهو يرى أن العادى والمألوف واليومى والسطحى هو الأكثر غموضا ، وهو المتعذر على الفعل والشرح والطريقة · اللحظة الآتية كافية فى ذاتها · هذا الادراك قاد الى تواضع جديد واحباط جديد ، لو كان المعنى ظاهرا على السطح فان شرح العمق قد انتفى ، ويصبح الطارىء والعارض أكثر حقيقة من المطلق والمجرد ، أصبح مشكوكا فى النسق القديم للمعنى – نيوتن والبرتى – الروائى والرسام والعالم قصروا لنا الأطوال · ان نقبل بالطارىء والعارض معناه أن نعترف بلا معقولية الواضح ، ونستغنى عن الحاجة للحساب المنطقى لكل شيء ، بالسبب والنتيجة ، بالفعل ورد الفعل ·

استقى « سيفير » معظم أمثلته من الرواية الفرنسية ، لكن ما قاله ينطبق بشكل ملحوظ على كتاب الرواية الجديدة من الروائيين الأمريكيين، فمعظمهم يشتركون مع الكتاب الفرنسيين فى كل شيء عدا استهجان العمق · لا توجد أية قطيعة أوضح من هذه بين الرواية الجديدة وبين كل من الرواية الحديثة والرواية الفيكتورية المتأخرة · العزم مبيت لأن يكون الظاهر هو المعنى ، وامكانية المستوى الرمزى تكون دائما قليلة ، والمعطيات هى النسق الذى نسير عليه ، وأن لا ندع شيئا بين السطور سوى المساحات البيضاء كما قال بارثيلم ·

٦ – ان الرواية الجديدة تعطى نفسها مساحة واسعة للأخذ من تقاليد الوهم أكثر من أية رواية أخرى منذ بداية الرواية :

فالرواية الكلاسيكية تتنوع وتختلف فى درجة انتمائها لجماليات الوهم ، من الدقة الضحلة لزولا ، الى الانطواء الى الداخل وغير المباشرة

لعشرات من الآخرين الذين يمكن أن نضعهم ضمن نوع ما من التطرف . ان من الصعب أن نتخيل أية رواية كلاسيكية تقدم نفسها الى القارىء ، أساسا ، على أنها بنية أدبية نفسية ، أو رمزية ، أو أسطورية ، أو أساسا كرؤية خاصة جدا ، عند قراءة أعمال لأدباء مختلفين مثل سكوت أو هنرى جيمس أو مدام لافايت أو تولستوى ، نضطر الى القول ، حسب عبارة ثرولوب « تلك هى الطريقة التى نعيشها الآن » ، أو نقول « تلك هى الطريقة التى يجب أن نعيش بها » هنا وهناك من واترلو للينجراد ومن باث الى ليما ، أو نقول : « نعم .. تلك هى الطريقة التى لابد أن تبدو عليها الأشياء .. وما يمكن أن يقوله الناس ويفكروا به » .

من الصعب أن نرى الرواية ، بتركيبتها الكلاسيكية ، يمكن أن تتجاهل هذا التقليد العــام ، دون أن تصــبح نثرا آخر لا علاقة له بالرواية .

فى مقـــال كتبه ارفنج هاو Irving Howe منذ عدة سنوات بعنوان « المجتمع ورواية ما بعد الحداثة » ، لاحظ عدم الاهتمام النسبى بالحقيقة الاجتماعية ، فى الفصول الدراسية والمعاهد المختلفة والطريقة التى تتميز بها كتابة الرواية آنذاك ، كروايات ســالنجر ، وموريس وهربرت جولد وسول بيلو ، وكأن الأمر عملية قهرية . وما لم يستطع التنبؤ به هاو فى ذلك الوقت هو درجــة البعد عن النبض التقليدى الروائى ، فالنقص المتزايد فى الاهتمام ليس فقط فى المعاهد وما شابه ، ولكن فى « صلابة النوع الروائى نفسه » الذى بدا أن الرواية فى حاجة اليه لتعيش . أحد أسباب ذلك هو احياء الأشكال ما قبــل الروائية ، والأشكال الخرافية ، والأعمال الواقعية الأولية ، التى ظهر صداها كثيرا فى الرواية الجديدة ، مما سمح لنمو نوع من القوة من الابداع ذاته لا من الصلابة الواقعية التى تعتمد عليها الرواية فى الأصل . فأصبح بامكاننا ان نقرأ صفحات كثيرة لكورتازار ، ولاندولفى ، وبورخس ، وبارت ، وبارثيلم وكوفر ، ببهجة دائمــة وسرور ، من الصــنعة المعروضــة ، وباحساس دائم بأن الرواية فى صميم حياة المرء الداخلية ، بشكل غريب ، ومع ذلك لا يقول ولو مرة واحدة بأن هذا هو الشكل الذى تبدو عليه الأشياء ، وأن تلك هى الطريقة التى نمضى بها الوقت ، أو التى يتكلم بها الناس فى الواقع ، أو يعيشون بها .

٧ ــ وأخيرا فان الرواية الجــديدة عموما ، مع بعض الحالات القليلة السابقة عليها ، تسعى لتقديم فعل الكتابة ، بوضوح وثبات ، كنوع من اللعب .

في روايات فيلدنج أو جين أوستن أو ديكنز أو ثاكري فإن فعل التأليف يقدم الينا بشكل يبدو فيه ممتعا وصعبا ، عملا كاللعب لكن مؤلفه يحمل مسئولية أخلاقية ثقيلة . وبلا شك أن المتعة تابعة للعمل الشاق ، وأن نشاطات الابداع ، وفرحـــة الخلق ، دائما أقل اعتبارا من العمل الصعب لتأليف كتاب كبير حول موضوع جمالي واضح ، وأن المؤلف يشـعر بالمسـئولية الثقيلة نحـو جمهوره ونحـو الأدب نفسه كمؤسسة ثقافية . لو أن الرواية اخترعها فارس مختال ، وشاعر من القرن السابع عشر ، أو كان حجر الزاوية لتقاليـــدها العظيمة كتـــابا مثل رابيليه أو بترونيوس ، لاستطاعت أن تتخلص من حملهـــا الثقيـــل المتمثل في الجدية ، سواء العبء الأخلاقي أو المهني ، ولأصبحت اختراعا لتزكية النفس ، ومقياسا كبيرا للمتعة ، ولم يكن آنذاك ضروريا لفلوبير أن يعمل بالصعوبة التي عمل بها ، وأن يخبرنا بأنه عمل بصعوبة لجرح البرجوازية بلا رحمة ، وبأن سم مدام بوفاري أثر على حيويته ، وأنه كان يجب عليه أن يعرق في كل كلمة كتبها .

بينما الرواية الجديدة ، من جهة أخرى ، ترقى باللعب لتجعله في مركز الدوافع الواضحة التي تحيي العمل وتنعشه . ان « جون بارث » مثلا يفعل عدة أشياء في أية رواية من رواياته : يفكر ، ويكد ، يشكل ويأمل ، يستسلم ويبدأ ثانية ، يخطط ، يتوقع ، يتعلم ، يقلد ، ويحاول ألا يقلد . لن يدهشني ، ولن يدهش أحدا ، أن تقول له العصفورة ، ان بارث لا يكتب ، وانه في حالة يأس ، وقد استنفد طاقته الكتابية ، أيوجد شك في أن كتابة الرواية بالنسبة لبارث هي في أصلها فعل من اللعب ! قد يختلف المرء مع بعض تفاصيل كتاب روبرت ســـكولز « صـــانعو الخرافة » ، ولكنني لا أختلف اطلاقا مع المعطيات التي يقدمها .

ان الرواية الجديدة يمكن تمييزها عن الرواية القديمة على أسس استخدامها الخرافة ، واستعدادها أن تسمح لفعل الخلق بابراز وعي الذات ، وأن تستغل ذلك الفعل بحب ، وباحساس باللعب ، وكاختراع من أجل الابداع ذاته ، من أجل المتعة .

المشـــاركون في الكتـــاب :

ـــ مالكولم برادبرى Malcolm Bradbury

ولد في شيفيلد سنة ١٩٣٢ ، درس في جامعات ليسستر وكوين مارى ولندن ومانشستر وانديانا وييل • قام بالعمل في جامعة هل من ٥٩ ـ ٦١ ، ثم أصبح محاضرا للغة الانجليزية في جامعة برمنجهام ، وأصبح سنة ١٩٧٠ أستاذا للدراسات الأمريكية •

من كتبه : ـ ايفلين هو ١٩٦٢ •
ـ ما هي الرواية سنة ١٩٦٩ •
ـ السياق الاجتماعي في الأدب الانجليزي الحديث ١٩٧١ •
ـ امكانات : مقالات عن الوضع الروائي ١٩٧٢ •
ـ الحداثة ١٩٧٦ وقد ترجم الى اللغة العربية عن وزارة الثقافة العراقية •

ومن رواياته : الاتجاه غربا ١٩٦٥ ، الرجل التاريخي ١٩٧٥ •



ـــ ايريس ميردوخ Iris Murdoch

ولدت في دبلن سنة ١٩١٩ ، تلقت تعليمها في جامعتي اكسفورد وكامبردج ، وكانت استاذة للفلسفة قبل أن تتفرغ للكتابة ، روائية من مؤلفاتهـــا :

ـ تحت الشبكة ١٩٥٤ ترجمة الى العربية عن دار الآداب / بيروت
ـ الجرس ١٩٥٨ ترجمة الى العربية عن دار الآداب / بيروت
ـ حلم برونو ١٩٦٩ ترجمة الى العربية عن دار الآداب / بيروت
ـ الفتاة الايطالية ١٩٦٤ ترجمة الى العربية عن دار الآداب/بيروت
ـ الأمير الأسود ١٩٧٣

ـ هنرى وكاتو ١٩٧٦ •

وخمس عشرة رواية أخرى •

كما كتبت كتابا نقديا بعنوان : سارتر رومانسيا وعقليا ، وقد ترجم أيضا الى اللغة العربية •

* * *

ـ فيليب روث Philip Roth

ولد في ولاية نيوجرسى فى الولايات المتحدة سنة ١٩٣٣ ، من أصل يهودى ، ويعتبر الآن أحد أهم الروائيين فى أمريكا والعالم ، بدأ حياته الأدبية باصـــدار مجموعة قصصية بعنوان « وداعـــا كولمبس » سنة ١٩٥٩ •

من رواياته :

ـ دعوة للذهاب ١٩٦٢ •

ـ عقدة بورتنوى ١٩٦٧ •

ـ عصابتنا ١٩٧١ •

ـ حياتى كرجل ١٩٧٤ •

ـ الثـــدى ١٩٧٦ وقد ترجمت الى العربية •

ـ أستاذ الرغبة ١٩٧٧ •

ـ حياة مضادة ١٩٨٦ •

* * *

ـ ميشـــيل بوتور Michel Butor

ولد فى فرنسا سنة ١٩٢٦ ، درس الفلسفة فى السوربون ، وقام بالتدريس فى العديد من البلاد •

من رواياته :

ـ الزمن الذى يمضى ١٩٥٧ •

ـ التغير ١٩٥٧ •

ـ درجـــات ١٩٦٠ •

وكتاب : بحوث فى الرواية الجديدة ١٩٦٨ وقد ترجم الى اللغة العربية ٠

***

ـ سـول بيـلو Saul Bellow

ولد فى كويبيك بكندا سنة ١٩١٥ من عائلة يهودية مهاجرة الى هناك ، انتقلت عائلته الى شيكاغو وهو فى التاسعة ، ودرس فى جامعتى نورث ويسترن ووسكنسون فى شياغو ، حصـل على جائزة نوبل فى الأدب سنة ١٩٧٦ ٠

من رواياته :

- المتأرجح ١٩٤٤ ٠
- الضـحية ١٩٤٧ ٠
- مغامرات أوجى مارش ١٩٥٣ ٠
- هندرسون ملك الأمطار ١٩٥٩ ٠
- هيرزوج ١٩٦٤ ٠
- كوكب السيد ساملر ١٩٧١ ٠
- هدية هامبولدت ١٩٧٥ ٠ يكتب أيضا المسرحية والقصة القصيرة والمقـال ٠

***

ـ جـون بارث John Barth

ولد سنة ١٩٣٠ فى ميرلند فى الولايات المتحدة ، تلقى تعليمه فى جامعة بنسلفانيا ٠ وعمل بالتدريس فى جامعتى بافالو وجون هوبكنز ٠

من رواياته :

- الأوبرا العائمة ١٩٥٦ ٠
- نهاية الطريق ١٩٥٨ ٠
- وكيل الأعشاب المخدرة ١٩٦٨ ٠
- راعى غنم جايلز ١٩٦٦ ٠

ـ ضائع فى بيت المتعة ١٩٦٨ ·
ـ كاميرا ١٩٧٢ ·

★★★

ـ ديفيد لودج David Lodge

ولد فى انجلترا سنة ١٩٣٥ ، درس فى جامعة لندن ، وعمل أستاذا للأدب الانجليزى فى جامعة برمنجهام ·

ناقد وروائى ·

من أعمـــاله :

ـ رواد السينما ١٩٦٠ ·
ـ جنجر ١٩٦٢ ·
ـ المتحف الانجليزى ينهار ١٩٦٥ ·
ـ لا مأوى ١٩٦٧ ·
ـ أماكن متغيرة ١٩٧٥ ·
ـ لغة الرواية ١٩٦٦ ·
ـ الروائى فى مفترق الطرق ١٩٧١ ·

★★★

ـ فرانك كيرمـود : Frank Kermod

ناقد متخصص فى عصر النهضة والأدب الحديث · قام بالتدريس فى منشستر وبريستول ولندن ولورد نورثكليف ، وحاضر فى عدد من الجامعات فى أمريكا وكندا ·

من كتبــه :

ـ الصورة الرومانســية ١٩٥٧ ·
ـ الاحساس بالنهاية ١٩٦٧ ·
ـ مقـــالات حديثة ١٩٧١ ·
ـ ميلتـــون الحى ··



ـــ جـــون فاولز John Fowles

ولد فى انجلترا سنة ١٩٢٦ ، درس الفرنسية فى أكسفورد ، خدم فى البحرية الملكية الانجليزية ، متفرغ للكتابة ٠

من رواياته :

- جامع الفراشات ١٩٦٣ ترجمت الى العربية عن دار الهلال ٠
- الساحر ١٩٦٦ ٠ ترجمت أيضا الى العربية عن دار الهلال ٠
- عشيقة الضابط الفرنسى ١٩٦٩ ٠
- البرج العاجى مجموعة قصصية ١٩٧٤ ٠
- دانيال مارتن ١٩٧٧ ٠



ـــ ب ٠ س ٠ جونســـون Bryan Stanely Johnson

ولد سنة ١٩٣٣ فى هامر سميث ، تلقى تعليمه فى الكلية الملكية فى لندن ٠ يكتب الشعر بالاضافة الى الرواية ، وعمل مخرجا بالتليفزيون ٠ انتحر سنة ١٩٧٣ ٠

من أعمـاله :

- المســافرون ١٩٦٣ ٠
- البرت انجيلو ١٩٦٤ ٠
- شــبكة الصـــيد ١٩٦٦ ٠
- التعســاء ١٩٦٨ ٠
- بيت الأم عادية ١٩٧١ ٠
- كل امرىء يعرف شخصا ميتا ١٩٧٣ ٠

٭٭٭

ـــ دوريس ليســنج Doris Lessing

ولدت فى ايران سنة ١٩١٩ ، عاشت فى روديسيا الجنوبية من ١٩٢٩ ـ ١٩٤٩ حيث انتقلت الى انجلترا بعد ذلك ٠ نشرت العديد من الروايات والمسرحيات والقصص القصيرة ٠

من أعمالها :

ـ العشب يغنى ١٩٥٠ · وقد ترجمت الى العربية ·

ـ أطفال العنف ١٩٥٣ ·

ـ المفكرة الذهبية ١٩٦٢ ·

ـ تقرير للنزول الى الجحيم ١٩٧١ ·

***

ـ فيليب ستيفيك Philip Stevick

ناقد متميز وعمل أستاذا للأدب فى عدة جامعات ·

من أعماله :

ـ فصل فى الرواية ١٩٧٠ ·

ـ نظرية الرواية ١٩٦٧ ·

ـ القصة المضادة ١٩٧١ ·



اقــرأ فى هــذه الســلسلة

احلام الاعلام وقصص اخرى	برتراند رســل
الالكترونيات والحياة الحديثة	ى · رادونسكايا
نقطــة مقابل نقطــة	الدس هكســـلى
الجغرافيا فى مائة عــام	ت · و · فريمــان
الثقـــافة والمجتمـــع	رايموند وليــامز
تاريخ العلم والتكنولوجيا (٢ جـ)	ر · ج · فوربس
الأرض الغـــامضة	ليستر ديل راى
الرواية الانجليـــزية	والتـــر الـــن
المرشد الى فن المسرح	لويس فارجــاس
آلهـــة مصر	فرانسوا دوماس
الانسان المصرى على الشـاشة	د · قدرى حفنى وآخرون
القاهرة مدينة الف ليلة وليلة	أولج فولكف
الهوية القومية فى السينما العربية	هاشــم النحــاس
مجمــوعات النقـــود	ديفيــد وليام ماكدوال
الموسيقى ـ تعبير نغمى ـ ومنطق	عزيز الشـــوان
عصر الرواية ـ مقال فى النوع الأدبى	د · محسن جاسم الموسوى
ديــلان تومــاس	اشراف س · بى · كوكس
الانسان ذلك الكائن الفــريد	جــون لويس
الرواية الحــــديثة	جــول ويست
المسرح المصرى المعــاصر	د· عبد المعطى شــعراوى
على محمــود طــه	انــور المعـــداوى
القــوة النفســية للأهرام	بيــل شــول أدبنيت
فــن الترجمـــة	د · صــفاء خــلوصى
تولستوى	رالف ئى ماتلــو
ســـتندال	فيكتور برومبير

رسائل وأحاديث من المنفى	فيكتــور هــوجو
الجزء والكل (محــاورات فى مضمـــار الفيـــزياء الذرية)	فيرنز هيزنبرج
التراث الغامض ماركس والماركسـيون	ســـدنى هوك
فن الأدب الروائى عنـد تولسـتوى	ف ٠ ع ٠ أدنيكوف
ادب الأطفـــال	هادى نعمــان الهيتى
احمـد حســن الزيات	د ٠ نعمة رحيم العزاوى
اعــلام العــرب فى الكيميــاء	د ٠ فاضل احمــد الطائى
فـكرة المسرح	جلال العشرى
الجحيــم	هنـــرى باربوس
صـنع القــرار الســياسى	السيد عليـــوة
التطور الحضارى للانســان	جاكوب برونوفســكى
هل نستطيع تعليم الاخلاق للأطفال	د ٠ روجر ستروجــان
تربية الدواجــن	كــاتى ثيــر
الموتى وعالمهم فى مصر القــديمة	ا ٠ ســبنسر
النحـــل والطب	د ٠ ناعوم بيتروفيتش
سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى	جــوزيف داهمـــوس
سياسة الولايات المتحــدة الأمريكية ازاء مصر ١٨٣٠ ـ ١٩١٤	د٠ لينوار تشامبرز رايت
كيف تعيش ٣٦٥ يوما فى الســنة	د٠ جــون شــندلر
الصحـــــافة	بييـــر البيـــر
اثر الكــوميديا الالهيــة لدانتى فى الفــن التشــكيلى	د ٠ غبريال وهبــة
الأدب الروسى قبل الثورة البلشفية وبعـــدها	د ٠ رمسيس عــوض
حركة عدم الانحياز فى عالم متغير	د ٠ محمد نعمان جــلال
الفكر الأوربى الحديث (٤ جـ)	فرانكلين ل ٠ باومر
الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى ١٨٨٥ ـ ١٩٨٥	شوكت الربيعى
التنشئة الأسرية والأبناء الصغار	د٠ محيى الدين احمــد حسين

نظريات الفيلم الكبرى	ج٠ دادلى أندرو
مختارات من الأدب القصصى	جوزيف كونراد
الحياة فى الكون كيف نشأت وأين توجد	د٠ جوهان دورشـنر
حـرب الفضـاء	طائفة من العلماء الأمريكيين
ادارة الصراعات الدولية	د ٠ السـيد عليـوة
الميكروكمبيوتر	د٠ مصطفى عنانى
مختارات من الأدب اليابانى	صبرى الفضل
الفكر الأوربى الحديث ٢ ج	فرانكلين ل ٠ باومر
تاريخ ملكية الأراضى فى مصر الحديثة	جابرييل باير
اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة	انطونى دى كرسبنى
كتابة السيناريو للسينما	دوايت سوين
الزمن وقياسه	زافيلسكى ف ٠ س
أجهزة تكييف الهواء	أبراهيم القرضاوى
الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعى	بيتر رداى
سبعة مؤرخين فى العصور الوسطى	جوزيف داهموس
التجربة اليونانية	س ٠ م بورا
مراكز الصناعة فى مصر الاسلامية	د٠ عاصم محمد رزق
العلم والطلاب والمدارس	رونالد د ٠ سمبسون ونورمان د٠ أندرسون
الشارع المصرى والفكر	د٠ أنور عبد الملك
حوار حول التنمية الاقتصادية	ولت وتيمان روستو
تبسيط الكيمياء	فريد س هيس
العادات والتقاليد المصرية	جون بوركهارت
التذوق السينمائى	آلان كاسبيار
التخطيط السياحى	سامى عبد المعطى
البذور الكونية	فريد هويل شانرا ويكراما ماسينج
دراما الشاشة (٢ ج)	حسين حلمى المهندس
الهيروين والايدز	روى روبرتسون
نجيب محفوظ عل الشاشة	هاشم النحاس
صور افريقية	دوركاس ماكلينتوك

المخدرات حقائق اجتماعية ونفسية	بيتر لورى
وظائف الأعضاء من الألف الى الياء	بوريس فيدروفيتش سيرجيف
الهندسة الوراثية	ويليام بينز
تربية اسماك الزينة	ديفيد الدرتون
الفلسفة وقضايا العصر (٣ ج)	جمعها : جون ر ٠ بورر وميلتون جولد ينجر
الفكر التاريخى عند الاغريق	أرنولد توينبى
قضايا وملامح الفن التشكيلى	د ٠ صالح رضا
التغذية فى البلدان النامية	م٠هـ ٠ كنج وآخرون
بداية بلا نهاية	جورج جاموف
الحرف والصناعات فى مصر الاسلامية	د ٠ السيد طه أبو سديرة
حوار حول النظامين الرئيسيين للكون	جاليليو جاليليه
الارهاب	اريك موريس و آلان هو
اخناتون	سيريل الدريد
القبيلة الثالثة عشرة	آرثر كيستلر
التوافق النفسى	توماس ا ٠ هاريس
الدليل الببليوجرافى	مجموعة من الباحثين
لغة الصورة	روى أرمز
الثورة الاصلاحية فى اليابان	ناجاى متشيو
العالم الثالث غدا	بول هاريسون
الانقراض الكبير	ميخائيل ألبى ، جيمس لفلوك
تاريخ النقود	فيكتور مورجان
التحليل والتوزيع الأوركسترالى	اعداد محمد كمال اسماعيل
الشاهنامة (٢ ج)	الفردوسى الطوسى
الحياة الكريمة (٢ ج)	بيرتون بورتر
كتابة التاريخ فى مصر	جاك كرابس جونيور

عن النقد السينمائي الأمريكي	ادوارد ميـرى
ترانيم زرادشت	اختيار / د. فيليب عطية
السينما العربيـة	اعداد/ مونى براح وآخرون
دليـل تنظيم المتـاحف	آدامز فيليب
سقوط المطر وقصص اخـرى	نادين جورديمر وآخرون
جماليـات فن الاخراج	زيجمونت هبنـر
التاريخ من شتى جوانبه (٣ ج)	ستيفن أوزمنت
الحملة الصليبية الأولى	جوناثان ريلى سميث
التمثيل للسينما والتليفزيون	تونى بار
العثمانيون فى أوربا	بـول كولنـر
صـــناع الخلود	موريس بير برابر
الكنائس القبطية القديمة فى مصر (٢ ج)	الفريد ج. بتلر
رحلات فارتيما	رودريجو فارتيما
انهم يصنعون البشر ٢ ج	فانس بكارد
فى النقد السينمائى الفرنسى	اختيار / د. رفيق الصبان
الســينما الخيالية	بيتر نيكوللز
الســلطة والفرد	برتراند راصـــل
الأزهر فى ألف عام	بيارد دودج
رواد الفلسفة الحديثة	ريتشارد شاخت
ســـفر نامة	ناصر خسرو علوى
مصر الرومانيـة	نفتالى لويس
كتابة التاريخ فى مصر القرن التاسع عشر	جاك كرابس جونيور
الاتصــال والهيمنة الثقافية	هربرت شيلر
مختارات من الآداب الأسيوية	اختيار / صبرى الفضل
كتب غيرت الفكر الانسانى (٣ ج)	احمد محمد الشنوانى
الشموس المتفجرة	اسحق عظيموف
مدخل الى علم اللغة	لوريتو تود
حديث النهـر	اعداد / سوريال عبد الملك
من هـم التتـــار	د. ابرار كريم الله

ماستريخت	اعداد/ جابر محمد الجزار
معـالم تاريخ الانسانية (٤ جـ)	هـ ٠ ج ٠ ولـز
الحمـلات الصليبيـة	ستيفن رانسيمان
حضـارة الاسـلام	جوستاف جرونيباوم
رحلة بيرتون ٣ جـ	ريتشارد ف ٠ بيرتون
الحضارة الاسلامية	ادمز متـز
الطفل ٢ جـ	ارنولد جـزل
أفريقيا الطريق الآخر	بادى اونيمود
السحر والعلم والدين	فيليب عطيـة
الكون ذلك المجهول	جـلال عبد الفتاح
تكنولوجيا فن الزجاج	محمـد زينهم
حـرب المسـتقبل	مارتن فان كريفلد
الفلسـفة الجـوهرية	سوندارى
الاعـلام التطبيقى	فرانسيس ج ٠ برجين
تبسيط المفاهيم الهندسية	ج٠ كارفيـل
فن المايم والبانتومايم	توماس ليبهـارت
تحـول السـلطة	الفين توفلر
التفكيـر المتجـدد	ادوارد وبونو
السيناريو فى السينما الفرنسية	كريستيان ساليه
فن الفرجة على الأفـلام	جوزيف ٠ م ٠ بوجـز
خفايا نظـام النجم الأمريكى	بول وارن
بين تولستوى ودستويفسكى (٢ جـ)	جـورج سـتايز
ما هى الجيـولوجيا	ويليام هـ ٠ تبـوز
الحمر والبيض والسود	جارى ب ٠ ناشى
انواع الفيـلم الأميركى	سـتالين جين سولومون
الفيلم التسجيلى	اعداد محمود سامى عطا الله
الرومانتيكية والواقعية	يانكولا فرين

رقم الايداع بدار الكتب ٢٠٠٨/١٩٩٦

ISBN — 977 — 01 — 4666 — 8

هذه مجموعة دراسات كتبها بعض من أهم النقاد والروائيين المعاصرين من أمريكا وأوروبا بدوا أنهم كتبوها بذهن متفتح ومتعاطف حول الوضع الروائى الآن بالإضافة إلى بضع مقابلات مع روائيين معاصرين حول وضع الرواية اليوم.

ولكن إذا نظرنا إلى ما قالوه جميعا فإننا نجد أنهم يقدمون جدلا نقديا مهما وآسرا حول ما وصلت اليه الرواية وما ثار حولها فى السنوات الأخيرة. نحن نعيش فى عصر أضحت فيه الرواية بشكل لافت للنظر أكثر تقلبا وقلقا وتساؤلا حول ذاتها مما كانت عليه قبل سنوات قليلة ولو تفحصنا الرواية المعاصرة لوجدنا أن كثيرا من الأسئلة حول طبيعة السرد ومقوماته الأساسية - دور الحبكة والقصة وطبيعة الشخصية والعلاقة بين الواقعية والخيال أو الأسطورة - قد أصبحت فى مقدمة الأشياء المثيرة للانتباه. وفى الواقع فإن الأفكار حول ماهية الرواية أو ما يجب أن تكون عليه قد تغيرت بشكل ملحوظ فى السنوات الأخيرة بحيث يمكننا القول باطمئنان إن تغيرا جماليا وفنيا قد حدث، وإن هناك اشارات تقول إن عهدا جديدا ومتميزا للأسلوب قد بدأ ...

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب